Die Umgestaltung

der

französischen Tragödie zum Drama

Victor Hugo's.

Eine

von der philosophischen Fakultät der Universität Rostock genehmigte Promotionsschrift

von

Dr. G. Grassmann.

Stettin, 1876.

Druck von R. Grassmann.

Inhalt.

		Seite
Cap. I.	Einleitung, die antike Tragödie und das Drama Shakespeare's	1— 4
Cap. II.	Der Einfluss der Antike auf das französische Drama. Die Plejade, die Ausbildung der Sprache, der Streit um Corneille's „Cid". Die Poetik des Aristoteles, die Regel von den drei Einheiten	4— 7
Cap. III.	Corneille's Zurückgreifen auf die Antike. Einfluss des Hofes und seiner conventionellen Vorstellungen auf die Dichter. Die Nachtheile des angenommenen dramatischen Systems. Abschwächung des Confliktes, Dualismus der antiken und conventionellen Elemente u. s. w.	7—11
Cap. IV.	Die Tragödie der Aufklärung, Voltaire und seine Tragödie, das bürgerliche Trauerspiel	11—14
Cap. V.	Die Zeit des Materialismus. Die beschreibende Schule. Zerfall der Tragödie	14—17
Cap. VI.	Das Wiedererwachen des poetischen und religiösen Gefühls. Chateaubriand. Mad. de Staël, ihre Beziehungen zu den Nachbarländern	17—20
Cap. VII.	Die Richtung Beider. Châteaubriand's Hinweis auf das Mittelalter. Die Dichter der Muse française. Ihr Studium des Mittelalters. Ihre Hinneigung zur Poesie der Troubadours. Châteaubriand's Uebertritt zur Opposition. Der Globe. Erster Kampf gegen das literarische System. Aufschwung der lyrischen Poesie. Die Uebersetzung Shakespeare's. Die Sammlung der Chefs d'oeuvre des étrangers. Einfluss der Geschichtsschreibung	20—22
Cap. VIII.	Victor Hugo vereint beide Richtungen. Romantisches Cénacle. Verschärfter Gegensatz zu den Classikern. Das erste Drama	23—26
Cap. IX.	Vorrede zum Cromwell. Lyrischer Charakter der ersten Zeiten (S. 26). Epischer Charakter der Antike (S. 26). Dramatischer Charakter der modernen Zeiten (S. 27). Einfluss des Christenthums (27). Erkenntniss, dass nicht alles so sei, wie es sein sollte (28). Die Nachtseite der Schöpfung, das Böse, Hässliche, Groteske, sein nothwendiger Eintritt in die Poesie	26—30

Seite

Cap. X. Der Charakter des Drama's muss die Vereinigung des Guten und des Bösen, des Schönen und des Hässlichen, des Erhabenen und des Grotesken, oder das Wirkliche, Natur und Wahrheit sein (31). Alles, was nicht der Wirklichkeit entspricht, wie die schroffe Eintheilung in Tragödie und Comödie (31), wie die Regel von den drei Einheiten (32), die zu grosse Einfachheit der Handlung (34), wie das „Nachahmen“ und der ganze Wust von Regeln überhaupt (35), muss daher aus dem Drama wieder hinaus ..... 30—36

Cap. XI. Natur und Kunst (36), das Charakteristische (37), der Vers (38), die Sprache (40), die Aufführung eines romantischen Drama's (41) ..... 36—42

Cap. XII. Weitere Entwickelung der romantischen Richtung. Ihr Kampf mit den Classikern. Verunglückte Aufführung des Othello. Aufführung des Hernani und der Marion de Lorme. Die Juli-Revolution. Die weiteren Dramen Victor Hugo's..... 42—46

Cap. XIII. Kritik der Hugo'schen Richtung und seiner Dramen. Die innere Berechtigung der Reform. Ihre Vorzüge gegenüber den Pseudo-Klassikern. Hugo's Meisterschaft in allem Aeusseren des Drama's, in der Handhabung der Einheit der Zeit und des Ortes und in der Behandlung der Sprache..... 46—52

Cap. XIV. Die Irrthümer der romantischen Richtung, ihr extremer Standpunkt, ihre zu weit gehende Betonung des Mittelalters 52—53

Cap. XV. Hugo's eigentlicher Grundirrthum. Seine Verkennung des realen Verhältnisses des Guten zum Bösen, des Schönen zum Hässlichen, des Erhabenen zum Grotesken. Sein dramatischer Manichäismus ..... 54—56

Cap. XVI. Das angeblich Christliche seiner Anschauung. Seine Wahlverwandtschaft mit der pantheïstischen Philosophie, sein Fatalismus ..... 56—59

Cap. XVII. Die poetische Verwerthung dieser seiner Grundanschauung. Ihr Gegensatz zum allgemeinen und unmittelbaren Bewusstsein, dem Gefühle. Die Personen und der Ausgang seiner Stücke gegenüber diesem alten gemeinschaftlichen Rechtsgefühle. Beispiele: Hernani, Lucrèce Borgia, Le roi s'amuse 59—69

Cap. XVIII. Das romantische Drama in seinem Verhältnisse zur Wirklichkeit. Unterschied zwischen Beiden. Ausschliessliche Betonung des Charakteristischen. Gefahr derselben ..... 69—71

Cap. XIX. Das Charakteristische als Hässliches und Scheussliches. Das Charakteristische wird unter Hugo's Händen unvermerkt zum Gegensatz des Schönen. Seine Vorliebe für das Grässliche und Schaurige ..... 72—74

Cap. XX. Das Charakteristische als Geschichtliches. Kleinigkeits und Geheimnisskrämerei; grober Realismus, historische Fehlgriffe 74—79

Cap. XXI. Die Charakterzeichnung Victor Hugo's. Das stete Hervortreten seiner Lyrik, seines eigenen Ich's. Folgen ..... 79—82

Seite

Cap. XXII. Victor Hugo's Anlage zur Antithese. Die Antithese in seinem Styl. Die Antithese zwischen zwei Rollen. Die Antithese in einem und demselben Charakter. Zwei entgegengesetzte Elemente unter einem Namen zusammengeworfen. Construction der Charaktere a priori, Cromwell, Barebone, Hernani, Marion, Triboulet, Lucretia Borgia, Marie Tudor. Zwei Abstractionen in einer Figur. Wirkung auf die Zuschauer. Gänzliches Fehlschlagen seiner Charakterzeichnungen ..... 83—89

Cap. XXIII. Der scenische Aufbau seiner Stücke. Seine Geschicklichkeit in diesem. Die Einheit und die Fülle der Handlung. Das Antithetische im scenischen Aufbau. Möglichster Wechsel zwischen Furcht und Hoffnung. Einzelne Uebertreibungen.. 89—93

Cap. XXIV. Die Comödie in der Tragödie. Das Komische darf nie störend oder erkältend wirken. Ruy Blas..... 93—97

Cap. XXV. Schluss ..... 97—98

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553624_0127

Cap. I.

Wie die Geschichte der Literatur überhaupt eine fortwährende Bewegung und Veränderung aufweist, so hat auch die dramatische Poesie in ihrer Entwickelung bis zur Gegenwart sich einer solchen nicht entziehen können. Schon die verschiedene individuelle Begabung und Stellung der Dichter hätten einen absoluten Stillstand selbst für ein Volk und eine Periode unmöglich machen müssen. Obgleich unmittelbar auf einander folgend, und im wesentlichen auf demselben Grunde bauend und gleichen Normen folgend, unterscheiden sich daher im Dreigestirn der griechischen Tragödie doch Aeschylus, Sophocles und Euripides nicht minder von einander als die in ähnlichem Verhältniss stehenden französischen Dichter Corneille, Racine und Voltaire. Weit grösser freilich und weit bedeutender werden aber die Veränderungen werden müssen, welche das Drama demnächst beim Uebergange von einem Volke zum andern, von einer Zeitperiode zu einer neuen an sich erfahren muss. Aber so sehr dieselben auch bei der Verschiedenheit des jedesmaligen Volkscharakters, des Zeitgeistes, der ganzen Aussenwelt überhaupt in's Auge fallen mögen; keineswegs schliessen dieselben doch die Möglichkeit aus, dass trotz aller hervortretenden Verschiedenheit einzelner Züge der einmal angenommene und fixirte Grundtypus des Drama's dennoch für Jahrhunderte, ja Jahrtausende wesentlich derselbe bleibt, und so eine gewisse Aehnlichkeit zwischen Altem und Neuem in unverkennbarster Weise vorwaltet. Man denke nur an die griechischen und römischen Dramen im Vergleiche mit den französischen Tragödien des 17. und 18. Jahrhunderts, die von jenen durch einen Zeitraum von 2000 Jahren getrennt dennoch in den wesentlichsten Dingen jenen gleichen und ein durchaus gemeinsames Gepräge mit ihnen tragen, welches man mit dem Namen „klassisch" bezeichnet hat. Die ersteren gelten geradezu als Vorbilder und Muster der letzteren, und die ganze Veränderung, die das Drama hier

erfährt, ist durchaus keine prinzipielle und grundsätzliche; sie geht vielmehr nur so weit, als es die Verschiedenheit einer andern Zeit, einer andern Nationalität, einer andern Umgebung durchaus erfordert.

Aber die Geschichte der dramatischen Poesie kennt ausser dieser mehr ruhigen und allmäligen Entwickelung, die sich auf demselben Grunde fortbauen will, auch prinzipielle Revolutionen von völlig umstürzender, das innerste Wesen des Drama's gänzlich umgestaltender Natur. Hier handelt es sich nicht mehr um eine blosse Fortbildung des Alten; hier soll vielmehr ein Neues dem Alten geradezu entgegengesetzt werden. Hier handelt es sich nicht mehr um Einzelheiten, welche in die alte Form hinein zu zwängen sind; hier handelt es sich um eine Umschaffung des ganzen bis dahin bestehenden dramatischen System's. Hier soll die ganze Gestaltung des Drama's, sein eigentlicher Typus ein anderer werden. Hier handelt es sich um eine Erneuerung seines Wesens, seiner Grundlage, seiner Form, seiner bis dahin gültigen Regeln. Hier muss es zu einem Kampfe zwischen alter und neuer Richtung kommen, und je mächtiger, je blühender die erstere ist, um so heisser, um so heftiger wird der Kampf entbrennen. Das Alterthum selbst freilich blieb von grösseren Umgestaltungen in diesem Sinne befreit; seine dramatische Poesie, die sich ihm in erster Schönheit zeigte, flösste ihm mit Recht volles Genüge ein. Seitdem aber der grosse Geist Will. Shakespeare's (geb. 1564, gest. 1616), wenn auch anfänglich nicht im Gegensatze zur Antike, so doch völlig unabhängig von ihr, eine neue Art dramatischer Dichtung schuf, und diese durch sein nie fehlendes Genie wie aus dem Nichts heraus und von den unscheinbarsten mittelalterlichen Anfängen an zu einer Höhe und Vollendung empor hob, dass sie an Schönheit der Form sich der Antike ebenbürtig an die Seite stellen konnte, sie aber an Tiefe des Inhalts, wie an Umfang des Gebiets, welches sie in das Drama hinein zu ziehen wusste, weit übertraf; da konnte der literarische Kampf zwischen der antik-klassischen und der modern-Shakespeare'schen Richtung der dramatischen Poesie überall da, wo die Bekanntschaft mit dem grossen Britten und sein Einfluss sich mehr und mehr geltend machten, nicht lange ausbleiben.

Das antike Drama war ja ursprünglich dazu bestimmt gewesen, einen Theil des religiösen Cultus zu bilden. Seine Tragödie musste sich daher schon dieses Zweckes wegen eine gewisse Grenze setzen, die sie nicht überschreiten durfte. Galt es ihr doch in der Hauptsache, zu zeigen, wie auch die höchste menschliche Vollkommenheit an der dem

Menschen doch immer noch innewohnenden Einseitigkeit und Unvollkommenheit zu Grunde gehen müsse, wie wahrhaft vollkommen nur das Göttliche sei, und so an einem Beispiele jenes Gefühl in der Brust der Zuhörer zu wecken, das Aristoteles in seiner Poetik als ἔλεος καὶ δέος definirt; Mitleid mit uns, mit dem Menschen überhaupt, auch dem vollkommensten; Scheu aber vor dem Unveränderlichen, dem Ewigen, dem Göttlichen. Damit musste sich allerdings trotz aller sonstigen Vorzüge jede Abweichung in's Komische oder gar Possenhafte, die jenen Eindruck nur hätte stören können, von selbst verbieten. Nur das Schöne und Erhabene in einem ganz bestimmten Typus konnte hier zur Geltung kommen. Daher die Grossartigkeit, aber auch die Einfachheit der Handlung. Daher die Grösse, der Heroismus der Figuren; daher aber auch ihre stets nur geringe Anzahl, ihre stets nur wenig ausgeprägte Individualität, die bei dem steten Zurückgreifen auf ein und denselben Sagenkreis — die Atriden, das Haus des Oedipus und ähnliche — sie in ihren nur geringen Variationen fast als feststehende Typen, als Träger eines rein metaphysischen Gedankens erscheinen lassen musste.

Ganz anders Shakespeare. Sein Drama kennt keine dieser Grenzen, sein Ziel ist einzig und allein „to show the very age and body of the time, his form and pressure“ — Natur und Wahrheit! Er unterwirft sich daher auch nicht der mindesten Beschränkung. Sein Drama umfasst vielmehr die volle und gesammte Wirklichkeit. Alles, was überhaupt zum Dasein berechtigt ist, hat daher auch in diesem seine Stelle. Daher die unbedenkliche Hineinnahme komischer, lächerlicher, gemeiner oder grauenerregender Elemente in dasselbe; daher diese reiche, oft schnell und bunt wechselnde Handlung; daher die Menge der Figuren und seine so sorgsame Individualisirung der einzelnen Gestalten, die weit davon entfernt, einander ähnlich oder blosse Typen zu sein, vielmehr jede ein bestimmtes, von allen andern verschiedenes Ich in sich tragen; daher vor allem diese besondere, nie wieder zu gleicher Vollkommenheit gebrachte Zeichnung der Charaktere, welche, die heroenhafte aber einfache Schönheit der antiken Figuren verschmähend, allerdings alle mehr oder minder den Irrgängen rein menschlicher Schwachheit ihren Tribut zahlen, darum aber auch um so wahrer und wirklich menschlich sind; diese Charaktere, die mit wahrhaft prophetischem Tiefblick entworfen uns oft das ganze Labyrinth menschlichen Gemüthslebens, bald bis zur äussersten Verruchtheit, bald bis zur grauenhaftesten Wuth und Verzweiflung entrollen, man

denke nur an Macbeth, Hamlet, Brutus, Shylock, Richard III., Othello, Jago oder Lear.

Man wird daher selbst nach diesem Wenigen begreifen, dass und wie sehr diese beiden Richtungen dramatischer Poesie nothwendig von einander verschieden sein müssen, und wie bei einer Collision beider sich zwischen ihnen leicht ein lebhaftes Ringen um Vorherrschaft oder Gleichberechtigung entwickeln kann. Und in der That, seitdem sich die Bekanntschaft mit Shakespeare bis in die Nachbarländer verbreitete, und der Einfluss des grossen Britten sich auch hier mehr und mehr geltend machte, ist namentlich in den beiden hervorragendsten derselben, in Deutschland und in Frankreich, ein äusserst lebhafter Kampf zwischen ihnen ausgebrochen. In unserm eigenen Vaterlande, als man das regelrechte und auf der Antike und ihren französischen Nachahmungen aufgebaute Schuldrama Gottsched's verliess und, angeregt durch Bodmer, durch Lessing's Meisterdramen Miss Sarah Sampson u. s. w., durch das Beispiel des Hamburger Theaterdirector's Schröder, der am 20. September 1776 als erster in Deutschland die Aufführungen Shakespeare'scher Stücke mit dem Hamlet erfolgreich eröffnete, sich mit den beiden Koryphäen unserer Literatur, mit Göthe und Schiller, mehr und mehr jener freieren Richtung Shakespeare's zuwandte. In Frankreich als etwas später zu Anfang dieses Jahrhunderts die Einwirkung Shakespeare's theils direct, theils indirect durch die eben erwähnte deutsche Bewegung, auch hier Victor Hugo zu dem Versuche bestimmte, der in den letzten Zügen liegenden französischen klassischen Schultragödie durch ein freieres, lebensfähigeres Drama aufhelfen zu wollen. Es würde uns indessen zu weit führen, wollten wir auf die deutsche Besprechung hier näher eingehen, wir wenden uns daher sofort zu dem letzteren, dem Hugo'schen Versuche, indem wir nur noch eine kurze Besprechung einzelner, besonders charakteristischer Züge der alten französischen Schultragödie, so weit sie für unsern Zweck in Betracht kommen, der eigentlichen Schilderung des Kampfes selbst vorangehen lassen.

Cap. II.

Schon Ronsard und seine Freunde, die Dichter der „Plejade", von denen sich ja überhaupt der Einfluss des Alterthums auf die französische Literatur datirt, hatten die antike Tragödie möglichst unverändert in die französische dramatische Poesie aufgenommen. Der grosse

Abstand, welcher sich ihnen zwischen dem Maass und der Würde der Meisterwerke der Griechen und Römer und der Zerrissenheit und Unordnung der mittelalterlichen Erzeugnisse ihrer Zeit nothwendig aufdrängen musste, hatte sie hier wie in allen andern Dichtungsarten zu einer vollständigen Nachahmung der antiken Muster und Vorbilder geführt. „Imitez! Imitez les Romains comme ils ont fait les Grecs, „comme Cicéron a imité Démosthène, et Virgile Homère!“ fordert das von Dubellay verfasste Manifest die Anhänger der Schule auf das nachdrücklichste auf, und bald machte daher in der That einer derselben, Jodelle, den ersten Versuch, eine dem Alterthum völlig nachgeahmte Tragödie zu schreiben. So schwach seine Leistung auch war, wird seine Cleopatra doch als literarische Thatsache stets Beachtung finden müssen, denn sie ist und bleibt die erste „regelmässige“ französische Tragödie, das erste Beispiel einer fast unzähligen Gattung. Jodelle selbst freilich wusste noch nichts von den Regeln, er gelangte gleichsam unbewusst und harmlos durch blosse Nachahmung dazu „seulement par un effet de l'imitation“.*) Aber so arglos er auch war; dass er die ganze Handlung innerhalb eines Tages sich abspielen liess; dass er sie auf die engsten Grenzen der Einfachheit angewiesen (sie enthält nichts, als den Entschluss Cleopatra's, dem Antonius in's Grab zu folgen, Octavian's vergebliches Bemühen, sie davon abzubringen, und eine Erzählung, wie die Königin dennoch ihr Vorhaben ausführt); dass er damit zugleich jene Unsichtbarkeit der Handlung, von der man hauptsächlich nur durch Reden hört, in das französische Drama aufgenommen; dass er auf der andern Seite zur Entschädigung dafür die ganze Stärke des Stückes in pathetische Reden und in die Schilderung der Leidenschaft mit ihrem sententiösen und antithesenreichen Styl verlegte und so zu Gunsten dieser die an sich schon so knappe Handlung, welche die antike Tragödie gestattet hatte, wo möglich noch verengte; alles dies sollte in der Folgezeit für die französische Dramatik von fast unberechenbarem Einfluss sein.

Im Aeusseren freilich machte man bald die hervorragendsten Fortschritte Jodelle und seine unmittelbaren Nachfolger hatten sich bei der damaligen Armuth des französischen Idioms noch vielfach mit lateinischen und griechischen Brocken helfen müssen. Aber als sich die französische Gesellschaft nach Beendigung der Bürgerkriege und nach dem Erlasse des Edikts von Nantes zuerst wieder am Hofe, wie

*) St. Beuve, Histoire du théâtre français au XVIe siècle.

an einem Mittelpunkte, zusammengefunden hatte, bildete man mit einer überraschenden Schnelligkeit in diesem Beieinandersein in den verschiedenen Zirkeln der Hauptstadt, namentlich in dem von Damen geleiteten Zirkel des Hôtel Rambouillet, die Sprache zu einer bald bewundernswerthen Gewandtheit und Reichhaltigkeit aus. Man kam hierin so weit, dass bereits Malherbe († 1628) nicht nur ein wahrhaft „klassisches“ Französisch schrieb, sondern auch seine so lange unbestritten gebliebenen Regeln des Versbaues, die Vermeidung des Hiatus und des sogenannten enjambement der Verse, die Stellung der Caesur u. s. w. mustergültig feststellen konnte. *) Es war daher nur die Krönung des Gebäudes, wenn Richelieu im Jahre 1635 die Academie française mit dem ausgesprochenen Zwecke gründete, diese Reinheit der französischen Sprache, so wie überhaupt des literarischen Geschmacks für alle Zeiten zu sichern.

Allein obwohl diese Ausbildung der Sprache den tragischen Dichtern ein weit grösseres Feld eröffnete, und obwohl man den Chor, den Jodelle aus der Antike mit herüber genommen hatte, wieder beseitigte, hielt man doch an der einmal von jenem angenommenen Grundform der Tragödie fest. Dennoch hätte sich vielleicht immer noch eine freiere Richtung anbahnen lassen, hätte sich nicht gleich bei dem ersten Stücke, welches die neue, glanzvolle Periode französischer Dramatik einführte, bei Corneille's Cid (1636) ein literarischer Streit erhoben, der in seinen Folgen, durch die Fixirung der von Jodelle durch die blosse Nachahmung gefundenen Regeln, der französischen Tragödie erst eigentlich jene enge Form gab, welche sie später Jahrhunderte lang so fest bewahrte. Im Cid nämlich waren alle Anfänge zu einem eben so trefflichen als wahrhaft nationalen Drama gegeben. Der mannhafte Stolz, die trotzige Unabhängigkeit der grossen Vasallen des Mittelalters, das Hochhalten der Gebote der Ritterlichkeit, des Ruhmes, der Ehre selbst gegen die Macht der Liebe lag durchaus ganz in dem damaligen Zeitbewusstsein, während die Sprache wie die ganze Form des Drama's überhaupt die Vollkommenheit der Antike völlig erreichte. Das Stück fand daher auch den ausserordentlichsten Beifall, es wurde sprüchwörtlich, zu sagen: „Cela est beau, comme le Cid!“ Leider war es aber auch eben dieser Beifall, der die Neider, unter ihnen besonders Scudéry, nicht schlafen liess. Da man aber einsah, dass man sich dem allgemeinen Urtheil gegenüber, welches entschieden

*) Selbst Boileau hat nur Worte des Lobes für ihn. Art. poët. I. 131 ff.

für Corneille Partei nahm, auf eine Autorität berufen müsse, deren Ansehen gross genug sei, jeden Widerstand zu unterdrücken, so berief man sich auf die Poetik des damals als fast unfehlbar geltenden Aristoteles. Dabei war man aber aristotelischer als Aristoteles selbst. Mit seltener Einmüthigkeit kam man dazu, seine einfache Aeusserung, dass die Tragödie sich vom Epos durch ihre Dauer unterscheide, da sie sich so viel als möglich auf die Zeit von 24 Stunden beschränke, während das letztere keine Grenze kenne, zu missverstehen. Denn, während diese Bemerkung offenbar nichts als eine an der Mehrzahl der antiken Tragödien gemachte Beobachtung wiedergeben soll, in denen ja wirklich die Einfachheit der dargestellten Handlung oft erlaubt, sich den Zeitverlauf derselben als durchaus ununterbrochen vorzustellen, machte man aus dieser einfachen Beobachtung eine Vorschrift, die für alle Tragödien ohne Ausnahme als unumstössliche Regel gelten sollte. Und da man ferner auch die Einheit des Ortes ohne Veränderung der Scene von der Einheit der Zeit unzertrennlich glaubte, so nahm man auch diese mit auf, obgleich von ihr bei Aristoteles überhaupt nicht die Rede ist. So kam man, da sich die Einheit der Handlung ja von selbst versteht, zu dem berühmten „System der drei Einheiten", der Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes, zu jenem wahrhaften Schiboleth der französischen Poetik, welches allen Tragödien in gleicher Weise vorschreibt:

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli" *).

In eben dieser sogenannten aristotelischen Poetik nun suchte und fand Scudéry die Autorität, um gegen den Cid des Corneille aufzutreten. Er griff den Dichter auf das lebhafteste an, man unterbreitete den Streit endlich der eben gegründeten Academie française, und diese durch die Eifersucht Richelieu's auf das aufstrebende Talent Corneille's aufgestachelt entschied gegen Corneille.

Cap. III.

Zum Unglück für die ganze dramatische Poesie Frankreich's beugte sich Corneille oder suchte doch wenigstens weiterem Streite auszuweichen. Er hatte seinen Cid so recht aus dem Leben seiner Zeit genommen. Müde aber aller dieser Verdriesslichkeiten, verleugnete

*) Boileau Art. poët. III, 45—46.

sein von den modernen Ideen seiner Zeit, von der Romantik Spaniens und des Mittelalters, genährtes Genie sich selbst. Er brauchte für Stücke, wie der Cid mehr Raum; da man ihm diesen nicht bewilligen wollte, so verliess er sein ihm eigenthümliches Feld und zog sich, allen seinen Nachfolgern den Weg weisend, auf ein anderes, das Alterthum, zurück. Nun soll zwar nicht geleugnet werden, dass die Geschichte des Alterthums eben so reich an tragischen Stoffen, als irgend eine andere ist. Allein dann hätten sich Corneille und die französischen Dichter auch wirklich in den Geist des Alterthums versenken und diesen in sich aufnehmen müssen. Aber das konnte und wollte man nicht. Denn einmal hätte man für ein wirklich charakteristisches Alterthum mit dem wahrhaften Geist und dem Leben der Antike doch schliesslich denselben Raum wie beim Cid gebraucht, und sodann hätte man vor allem mit einem solchen Alterthum nicht die Ideen und Vorstellungen der eigenen Zeit, namentlich nicht jene der herrschenden Kreise und des Hofes, die man unmöglich meinte aufgeben zu dürfen, verschmelzen können. Man vergesse nicht, dass die ganze damalige Zeit auf den Absolutismus und zwar in seiner krassesten Gestalt, wie ihn die Welt gesehen, mehr und mehr hindrängte. Der Absolutismus aber, je mehr er zur Geltung kommt, um so mehr wird er auch die ganze Weltanschauung zu bestimmen, alles ihm Widerstrebende auszuschliessen, und alles nach seinen Normen umzugestalten und umzuformen suchen. Ein bestimmtes Prinzip wird sich überall geltend machen, das Leben wird nicht mehr in seiner Mannigfaltigkeit und ungebundenen Verschiedenheit, sondern als ein System erscheinen, als ein System, dessen Prinzip die Autorität ist. Man wird daher leicht von der einfachen Natürlichkeit zu einem angeblich Höheren, Besseren, Systematischen abweichen, welches man nach den fehlgeschlagenen Versuchen des Cultorismus und des Euphyismus, dem Charakter der damaligen Zeit entsprechend, besonders in den conventionellen Gesetzen der „Ritterlichkeit“, der „Ehre“, des „Ruhmes“, einer falschen und gezierten „Galanterie“ und „Sentimentalität“ zu sehen glaubte. Es ist daher kaum zu verwundern, dass, so bestimmend der Einfluss des Hofes sich auf die Ausbildung der Sprache und durch die Academie auf die Form der Tragödie bereits gezeigt hatte, er auch nicht minder bestimmend endlich auf den Inhalt derselben einwirkte. Denn je mehr gerade die damaligen Dichter, mit Einschluss Corneille's und Racine's, Hofdichter waren, um so weniger vermochten sie sich davon zu trennen und statt dessen bis auf das einfache Wesen des Menschen, die Grundelemente seines Dasein-

und der Natur überhaupt zurückzugehen. Wenn auch unbewusst, gaben sie die Empfindungen ihres eigenen Ichs allmälig auf, um Anschauungen und Vorstellungen jener vornehmen Kreise, deren Einfluss sie beherrschte, in sich aufzunehmen. So geben sie uns das Leben nicht in seiner unmittelbaren Gestalt, nicht „the very age and body of the time, his form and pressure", sondern das Leben in einer Gestalt, wie es die herrschenden Kreise sich dachten oder vorstellten. Statt die Dinge zu nehmen, wie sie sind, statt einer unmittelbaren Hingabe an die Natur, werden sich daher auch bei ihnen eine Menge conventioneller, schon von vorn herein bestehender Anschauungen und Vorstellungen finden. Daher dieselben durch die Autorität geheiligten Ideen, dasselbe System der Weltanschauung! Daher für alle ihre Werke nur eine, allen gleich eigenthümliche Färbung! Daher freilich jene Würde und systematische Einheit, welche sie so vortheilhaft auszeichnet. Daher aber auch ihre Scheu, hinein zu greifen in wirkliche Wunden der Gesellschaft, in den klaffenden Riss der Schöpfung, ja selbst in den Zwiespalt eines selbstständigen Charakters. Das System als solches kann nur ein geschlossenes Ganzes sein, es hat nur seine von der Autorität geheiligten Ideen, nur Typen und Träger dieser seiner rein metaphysischen Gedankenwelt nöthig. Alles andere, jeder ihm sich nicht beugende Charakter, jeder durchgehende, wenn auch von ihm verhüllte Riss der Schöpfung muss ihm überflüssig erscheinen, ja ihm widerstreben. Nun soll zwar gern zugestanden werden, dass die Tragödien Corneille's und Racine's trotzdem wirkliche Meisterwerke dramatischer Poesie genannt zu werden verdienen, ja dass sich selbst wenigstens ein Rest von Charakteristik bei ihnen erhält, wenn auch nur von jener Charakteristik, die Boileau in den Versen meint: . . . . . „ne peignez Caton galant et Brutus dameret". Die Einheit und die allgemeine Schönheit, die äussere Eleganz, welche so hervorragend auf ihren Werken lagert, die Gluth, mit der sie wenigstens die Leidenschaften als solche malen, lässt ja manchen Mangel gern vergessen. Trotzdem aber müssen auch sie darunter leiden, denn selbst bei ihnen erwächst die Tragödie so nicht mehr aus dem Conflicte zweier gleich natürlichen, gleichberechtigten Empfindungen des Individuums, nicht aus jenem fürchterlichen Zusammenstosse der Grundelemente unsers Daseins. Keiner von ihnen rüttelt an dem eigentlichen Geheimniss des Lebens, dem Widerspruch im Charakter, wie wir aus der verschiedenen Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften die treibenden Gewalten unseres Schicksals erkennen. Der Conflict besteht vielmehr nur aus

einem Zusammentreffen jener überlieferten, durch Herkommen, Gewohnheit, den Gang und Zauber der Macht geheiligten conventionellen Vorstellungen mit einander oder höchstens mit den Regungen der Natur. Selbstredend behalten die ersteren das Uebergewicht, hauchen aber eben dadurch der Tragödie eine gewisse Kälte und Zurückhaltung ein; denn, sagt ein deutscher Kritiker mit Recht: „der Conflict ist dadurch oft mehr ein wohlgeordnetes Manöver, als eine ernste Schlacht. Das Herz empört sich nicht gegen das Schicksal, es findet sich nur mit einer äussern conventionellen Autorität ab, so gut es eben gehen will.“ *) Dem gesunden Sinn Corneille's ist es daher zum Beispiel auch unmöglich, seine Hauptheldeu, wie Cid und Chimène, Horace, Cinna und Emilie völlig untergehen zu lassen. Ueberhaupt können alle jene conventionellen Gesetze ja schliesslich doch nur auf Aeusserlichkeiten hinaus laufen, am innern Menschen vermögen sie nichts zu ändern. Man nimmt daher in der Tragödie nur zu oft „das Kleid für den Mann“. Die Begriffe veräusserlichen sich eben, die Mannhaftigkeit wird zur „Ritterlichkeit“, die Tugend zum „honneur“, die Pflicht zur „gloire“, die Liebe nicht selten zur „Galanterie“. Da hatte die Antike das Wesen der Tragödie denn doch besser erfasst. Sie hatte sich stets an den innern Menschen, sein unmittelbares Wesen gehalten. Mussten daher die französischen Dichter dem dennoch Rechnung tragen und alle ihre Gestalten sämmtlich in diese Livrée des Zeitalters Ludwig XIV. hineinstecken, so war es, wie bereits erwähnt, allerdings nothwendig, jene wirkliche und wahre Charakteristik des Alterthums bei Seite zu lassen und statt dessen ein abgeblasstes und farbloses Schattenbild desselben zu setzen. Aber auch so schuf man nur ein Zwitterding, das sich oft wunderlich genug ausnimmt. Eine „aimable Furie“ wie die Emilie des Cinna ist z. B. dem ganzen Alterthume so fremd wie möglich; nicht weniger Cinna selbst, der, durch ihre „beaux yeux“ unterjocht, sich entschliesst, seinen Wohlthäter zu ermorden. Ebenso sind Racine's Bajacet und Atalide alles andere, nur nicht Türken. So schuf man, um mit Victor Hugo zu reden, „cette Rome-castillane, sublime „sans contredit, mais où on ne trouve ni la Rome véritable, ni le „vrai Corneille“. Selbst als Racine auch das letzte noch übrige Lebensprincip seiner Zeit, den Einfluss der Frauen, mit in die Tragödie hinein nahm, entsagte man diesem Dualismus nicht. „J'entends les „noms glorieux d'Ilion, d'Athènes, de Rome, je vois passer sous mes yeux

*) Kreissig, Gesch. d. franz. Nation. Lit. Berl. 1873. S. 177.

„Hermione, Agamemnon et Titus et Thésée, je n'en reconnais pas „moins les tendres faiblesses de la cour de France, je songe à Mancini, „à Henriette, à la Vallière, je retouve partout Louis le Grand!“ ruft ein französischer Kritiker aus, freilich in Bewunderung. Es wäre den Dichtern so leicht gewesen, wenigstens diesen Dualismus zu beseitigen und ihre Helden mit modernen Empfindungen auch mit modernen Namen zu bezeichnen, aber, merkwürdig genug, man fürchtete, die tragische „Würde“ könne darunter leiden. „Major ex longinquo reverentia“ ist Racine's eigenes Wort. *) Obgleich man daher diesen Zwiespalt nicht minder fühlte, als die Strenge der Regel von den Einheiten der Zeit und des Ortes, behielt man beide doch bei, denn wie dort die Würde, so glaubte man hier die „Illusion“ werde gestört, wenn sich nicht alles innerhalb 24 Stunden und an einem Ort vollende. Da nun aber so grossartige und wichtige Handlungen, wie sie die Tragödie darstellt, selten in so kurzer Zeit sich abspielen, so sah man sich genöthigt, zur Orientirung der Zuhörer die sogenannten „Vertrauten“ einzuführen, welche die vorbereitenden Entschlüsse u. s. w. theils selbst erzählen, theils sich erzählen lassen. Statt also die Handlung selbst uns vor die Augen zu führen, bringen auch die besten der damaligen Dichter lange, oft schleppende Erzählungen, ein Uebelstand, den man selbst bei Corneille und Racine oft schwer genug empfindet. Ebenso musste, wenn die ganze Tragödie ohne Veränderung des Ortes dargestellt werden sollte, alles auf der Strasse, dem Markte, dem Vorzimmer sich abspielen, weil nur allein dort die gegnerischen Parteien sich zugleich bewegen konnten, ein Nachtheil, der oft unerträglich wird und bisweilen geradezu einer Unmöglichkeit nahe kommt.

Cap. IV.

So zeigt denn allerdings die französische Tragödie gleich bei ihrer Entstehung nicht unwesentliche Mängel, wie sie selbst das glänzende Genie eines Corneille und Racine nicht immer verdecken können. Dennoch ging noch alles leidlich, so lange diese conventionellen Regeln wenigstens im Zeitbewusstsein einen festen Boden hatten. Allein, als das Jahrhundert der Philosophen, das Jahrhundert der „Aufklärung“ kam, da reagirte der gesunde „Menschenverstand“ gegen die Autorität,

*) Vorrede zum Bajazet.

gegen die conventionellen Vorurtheile und das ganze System der bestehenden Verhältnisse. Vor allem übergoss Voltaire alles mit seinem beissenden Spotte. Aber während er selbst und mit ihm die philosophische Kühnheit seiner Zeitgenossen die Grundlagen des Thrones und der Religion untergrub, wurzelte er wenigstens in Einem noch völlig auf dem Boden seiner Vorgänger. Unter allen Ueberlieferungen des vorigen Jahrhunderts hat Voltaire nur eine geachtet; die des literarischen Systems. Dafür unterwirft er sich ihr aber auch vollkommen und mit ihm seine ganze Schule. Seine Tragödie bildet daher keinen Gegensatz zu der Corneille's und Racine's. Die Aufklärung dringt nicht bis in sie hinein; ja es kommt vor, dass er als tragischer Dichter, auf dem Boden des 17. Jahrhunderts stehend, Dinge in ihr verherrlicht, welche er als Philosoph des achtzehnten ebenso entschieden bekämpft. Oft trägt z. B. das dichterische Feuer den Sieg über seine Ungläubigkeit davon, und viele seiner besten Triumphe verdankt er — man denke nur an Zaïre — der sonst so viel von ihm geschmähten christlichen Religion. Auf der einen Seite demnach der Vorkämpfer der Aufklärung, auf der andern der unverrückte Anhänger der Tragödie Ludwig's XIV., bemerkt er nicht, wie jene den conventionellen Vorstellungen dieser den Boden unter den Füssen entzieht. Als Philosoph gegen sie anstürmend, als Dichter sie dennoch beibehaltend, datirt schon von ihm aus die Kluft, welche sich allmälig zwischen der fortschreitenden Kühnheit des Zeitbewusstseins und den veralteten, aber in der Tragödie noch conservirten Vorstellungen einer conventionellen, absolutistischen, höfischen Zeit weiter und weiter eröffnen muss. Er baut wie in die Luft hinein. Da die Realität seiner Tragödie nicht mehr entspricht, ist er gezwungen, sich noch weiter von ihr zu entfernen. Er verfällt daher in fast völlige Abstraction. Was Corneille und Racine an individueller Charakterzeichnung noch etwa übrig gelassen, verschwindet bei ihm fast ganz, die Handlung schwimmt im Leeren und spinnt sich, so losgelöst von allem, mit der Regelmässigkeit einer rein mathematischen Aufgabe ab. Seine Personen handeln nur noch nach der jedesmaligen Lage, würde man die eine an Stelle der andern setzen, so würde man kaum einen Unterschied bemerken. Dies gestehen selbst ihm wohlwollende französische Kritiker zu. Mit wenigen Worten charakterisirt vielleicht am besten Demogeot seine Tragödie: „Toutefois", sagt er, „l'influence de la philosophie contempo-„raine le pousse de plus en plus sur la pente où glissait déjà la tragédie „française, elle le précipite dans l'abstraction. L'histoire, la couleur

„locale, les caractères individuels s'effacent de plus en plus et laissent „la scène à une intrigue idéale, qui s'agite dans le vide comme un „problème de mathématique, aspirant à sa solution. L'abstraction, qui „est le vice de la philosophie et de la politique du XVIIIme siècle, éclate „également dans son théâtre. Les personnages sont des situations . . . . „presque jamais des hommes."

Und doch war Voltaire ohne Zweifel noch der bedeutendste französische Tragiker nach Corneille und Racine. Was er für die heroische Tragödie nicht vermocht hatte, konnte seinen Epigonen noch viel weniger gelingen. Und dennoch hätte sich gerade von dem damals zuerst auftretenden, namentlich durch Diderot und Beaumarchais hervorgerufenen bürgerlichen Trauerspiel (la tragédie bourgeoise, auch comédie larmoyante oder drame schlechtweg genannt) wohl eine Aenderung zum Bessern erwarten lassen. Trug dasselbe doch bald in Deutschland zur Reform der dramatischen Poesie nicht unwesentlich bei, trat in ihm doch wenigstens zum ersten Male wieder die Natur gegen das überlieferte Herkommen auf. Aber indem man die Handlung nicht mehr aus einer fremden Mythologie, sondern aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben heraus nahm, verwechselte man bald die Natur mit den gerade vorliegenden Gestalten der Wirklichkeit, und befand sich so, ehe man es ahnte, in einer Copie des gemeinen Alltagslebens, die eben so platt und dürftig war, als dieses selbst. Zu allem Unglück beseitigte Diderot auch noch den Vers*) und hatte damit allerdings der „Natürlichkeit", aber auch der gesammten Plattheit und Mittelmässigkeit Thor und Thür geöffnet. Compromittirte man so bereits eine an sich richtige Theorie durch eine unverständige Praxis, so kam als fast noch schlimmerer Uebelstand hinzu, dass man eine zweite, der spätern Zeit der Aufklärung gleichfalls besonders eigenthümliche Richtung, das Streben nach dem Nützlichen um jeden Preis damit zu verbinden suchte. Dem Jahrhundert der Aufklärung erschien es nämlich thöricht, dass Jemand die Tugend an und für sich lieben könne. Die Selbstlosigkeit der tragischen Helden empörte den sogenannten „gesunden Menschenverstand". „A quoi bon?" würde sich bei einer solchen Gesinnung der Philosoph des 18. Jahrhunderts vergeblich fragen. Nein! „Wie es keine Tugend ohne Opfer giebt, so giebt es auch keine Aufopferung

*) Ganz im Gegensatz zu Lessing, der ursprünglich von Diderot angeregt diese Dichtungsart in Deutschland eingeführt hatte, aber die Gefahr rechtzeitig erkennend eben im Verse, den er in seinem Nathan dem Weisen wieder aufnahm, einen Damm dagegen aufzurichten wusste.

ohne Hoffnung auf Lohn.“ (Beaumarchais). Der Schluss des Stückes muss daher das Laster bestrafen und die Tugend belohnen. Man erklärte daher die Selbstlosigkeit der tragischen Helden und damit das ganze Prinzip der klassischen Tragödie überhaupt im Sinne der Aufklärung für unsittlich und lehnte sich entschieden gegen dasselbe auf.

Cap. V.

Man wird kaum behaupten können, dass dieser Contrast zur heroischen Tragödie ein glücklicher war, und wird es daher erklärlich finden, wie dieselbe trotz aller sonstigen Verwandtschaft sich auf diese Reformen des bürgerlichen Trauerspiels nicht einliess. Leider aber empfing sie auch von keiner andern Seite wahrhaft neu belebende oder begeisternde geistige Elemente. Ueberhaupt war die ganze Zeitrichtung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Poesie nicht günstig. Die ideale Richtung war verlassen, statt ihrer huldigte man durchgängig dem Materialismus. Da nun die Philosophie die Seele entweder ganz leugnete, oder sie doch nur in die Sinne setzte, so musste auch die Poesie, wenn sie zeitgemäss bleiben wollte, sich ein Feld ausserhalb des menschlichen Geistes suchen und sich auf die äussern Gegenstände der Natur beschränken. So wurde die Dichtkunst vor allem Beschreibung.

Schon 1770 hatte St. Lambert in dem Gedicht „Les Saisons“ den Anfang dazu gemacht. Später aber bildete sich eine förmliche Schule dieser beschreibenden und belehrenden Dichtkunst, in welcher sich vor allen, weniger durch Geist, als durch Eleganz der Sprache und Gesuchtheit des Ausdrucks Jacques Delille († 1813) auszeichnete. Man brachte die Botanik, die Astronomie, die Schiffskunde und viele ähnliche, gleich trockene Materien in Verse. Je unfruchtbarer eine solche war, um so grösser, meinte man, sei das Verdienst, sie zu behandeln. Man betrachtete den Inhalt als völlig gleichgültig für die Poesie, legte dafür aber ein um so grösseres Gewicht auf die Schönheit des Styles, auf vollkommene Eleganz der Form. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass, da man von dem innerlichen Gehalt absah, diese Aeusserlichkeiten bald als Prinzip, als einziges, wirklich charakteristisches Merkmal, mit einem Worte als eigentliches Wesen der Poesie überhaupt erscheinen mussten. Je mehr man sich bereits erschöpft hatte, um so mehr suchte man ein letztes Heil in diesem aufgeputzten Krame von

Flitterwerk und geschminkter Plattheit, um so mehr sah man in der Dichtkunst nur ein schönes und buntes Gewand, welches man ohne Unterschied jedem Gegenstande umhängen konnte. Die Poesie wurde zur Phrase!

Auch die Tragödie, innerlich am Materialismus krankend, haltlos zwischen den philosophischen Anschauungen des Jahrhunderts und den Erinnerungen an Corneille und Racine hin und her schwankend, fuhr gänzlich ermattet in diesen bequemen Hafen der Ruhe und Erschlaffung ein.

Ohne Erfindungsgabe, weil man den Boden, auf dem man sich bewegte, unterhöhlt wusste, hielt man mit um so ängstlicherer Sorgfalt an dem äusserlichen System fest und suchte die grossen Dichter des 17. und 18. Jahrhunderts in strenger Befolgung desselben wo möglich noch zu überbieten. Man klammerte sich daher auf das ängstlichste an Corneille, Racine, Voltaire an. Das grosse Losungswort hiess daher wieder „Nachahmen!“ Corneille nachahmen! Racine nachahmen! Voltaire nachahmen! Man glaubte sogar die Sprache durch jene grossen Dichter fixirt. Man wollte selbst Worte nicht gebrauchen, die sie nicht gebraucht hatten. Vor Allem aber meinte man, die Eleganz, die Glätte, die „Würde“ ihrer Werke bewahren zu müssen. Daher denn die Angst durch Nennung des Gewöhnlichen, Gemeinen, ja auch nur des Alltäglichen oder Vertraulichen Anstoss zu erregen. Statt die einfachsten Dinge mit ihrem Namen zu nennen, gebrauchte man die unverständlichsten, oft lächerlichen, aber stets „klassisch schönen“ Umschreibungen. Man war eben beim Extreme angekommen. Man verwechselte das Genie Corneille's, Racine's, Voltaire's mit dem literarischen Systeme ihrer Zeit. Jetzt hatte man das Genie nicht, glaubte aber durch das System dieselben Erfolge erzielen zu können. Man glaubte daher, ganz wie einst Gottsched *) in Deutschland, die Dichtkunst sei nichts, als eine Wissenschaft, die wie jede andere gelehrt werden könne. Hatte man nur eine vollkommene Kenntniss des klassischen Systems und Styles, warum sollte man nicht mit etwas Talent für Nachahmung auch ein grosser Dichter werden können. Alexandre Duval erbot sich geradezu, einem jungen Dichter zu zeigen, wie man jedes Stück „aufbauen“ müsse (à charpenter une pièce), daher bei allen diesen Tragödien ein ausgesprochener, völlig gleicher Familien-Charakter. Sie alle spielen sich ab zwischen der

*) Cap. I.

herkömmlichen Erzählung, die den Anfang bildet, und einer anderen, etwas weniger langen, welche die Katastrophe meldet. Alles, was nicht auf das allerengste mit der Hauptfrage verbunden ist, wird ohne Gnade entfernt. Das Endproblem wird bereits im ersten Akt aufgestellt, der zweite „verspricht", der dritte „droht", der vierte „beunruhigt", der fünfte bringt die „Lösung". Das ist das Rezept für jede gute Tragödie. „Joignez à cela l'apparition obligatoire d'un songe, d'un „poignard, d'une conjuration, d'une coupe empoissonnée; jetez sur le „tout des confidents, des tirades, des métaphores, une scrupuleuse et „continuelle noblesse de diction: vous avez une tragédie!" Dabei wurde natürlich die Einheit der Zeit und des Ortes auf das strengste gewahrt, sollten auch wie in der gleichnamigen Tragödie Raynouard's die Templer in 24 Stunden angeklagt, gerichtet, verurtheilt und verbrannt werden; sollte auch der Ort der Handlung in einer solchen Unbestimmtheit gelassen werden müssen, dass das alte Witzwort „la scène est sur „le théâtre" nur zu gerechtfertigt erscheint, und dass Brissaut, nachdem er ein Stück bis zur Hälfte mit spanischen Namen geschrieben hatte, dasselbe, ohne fast irgend etwas daran zu ändern, in das antike Assyrien übertragen und es Ninus II. nennen konnte. Was dabei aus dem letzten Reste der Charakteristik wurde, lässt sich leicht ermessen. „Les per„sonnages", sagt Demogeot, „ne sont plus, que les représentants d'une „situation donnée, les hommes d'affaires du dénoûment. Il semble, „qu'une même âme le fait vivre: ils ont tous le même style. Au reste „ils sont des grands maîtres de rhétorique: ils savent à merveille ce, „qu'on doit dire sur chaque sujet; ils pensent, ce, qu'il est bienséant „de penser et soutiennent habilement la thèse, que l'action leur impose: „ou plutôt ce ne sont pas eux, qui parlent; c'est la situation, qui „s'exprime par leur voix; c'est la cause, qui se plaide elle-même, „abstraction faite du caractère et des opinions personelles de l'avocat. „Il y a même pour la folie certains égarements connus, stéréotypes, „officiels, hors des quels on n'oserait être fou avec bienséance. Placés „dans une position semblable, Orest et Hamlet parleront le même „langage." Und ebenso sagt Mad. de Staël: „On finira pas ne plus „vois au théâtre que des marionettes héroiques, sacrifiant l'amour au „devoir, préferant la mort à l'esclavage, inspirés par l'antithèse dans „leurs actions, comme dans leurs paroles, mais sans aucun rapport „avec cette étonnante créature, qu'on appelle l'homme avec la destinée „redoutable, qui tour à tour l'entraîne et le poursuit".

Und doch hatte man damals an Ducis (1773—1816) einen

Dichter, der es vielleicht vermocht hätte, einen bedeutenden Fortschritt zu bezeichnen, wenn man ihn nur in seiner Eigenthümlichkeit und Originalität zu schätzen und zu ermuntern gewusst hätte. Früh durch einen Zufall mit Shakespeare bekannt geworden, bewunderte er aufrichtig die Schönheiten dieses grössten englischen Dichters. Er machte sogar den Versuch, dieselben in Frankreich einzuführen. Aber sich selbst und seinem Geschmack nicht trauend, liess er seine Dramen nicht nur von einem Zeitgenossen, einem eingefleischten Anhänger der beschreibenden Schule, Campenon, nachsehen und corrigiren; sondern versuchte sogar selbst noch befangen in dem noch unangefochtenen literarischen System, sie in dieses hinein zu zwängen. Damit gab er freilich auch zugleich den inneren Gedanken dieser Werke auf; aber er rettete doch wenigstens einzelne Scenen; Scenen, die schon oft Beifall fanden. So hat er wenigstens das Verdienst, Shakespeare in Frankreich zuerst bekannt gemacht zu haben; ein Streben, in welchem ihn auch bald die freilich noch sehr ungetreue und ungenügende Uebersetzung der dramatischen Werke dieses Dichters von Letourneur unterstützte. Wäre hier mehr Unterstützung gewesen, wer weiss, was Ducis zu vollbringen vermocht hätte. So aber schwankte er haltlos hin und her. Zwar fühlte er, und mit ihm vielleicht Viele, das Ungenügende der bisherigen klassischen Schule, wie sehr man mit diesen conventionellen Marionetten den Boden unter den Füssen verloren habe. Aber je mehr man zu der Ueberzeugung kam, dass man hier grosse goldene Götzen auf thönernen Füssen vor sich habe, um so mehr wusste man ihn und sich selbst zu bereden, nicht daran zu rütteln, denn man fragte vergeblich: „Was nachher?“

Cap. VI.

Ein wirklicher Aufschwung konnte daher nur von einem Wiedererwachen des poetischen Gefühls ausgehen. Nun hatte es freilich selbst in der eben geschilderten Periode nicht ganz an Stimmen gefehlt, welche der Gesellschaft einen solchen neuen Lebensodem einhauchen wollten. Namentlich Rousseau und Bernardin de Saint-Pierre hatten vor allem auf die Herrlichkeit, Erhabenheit, Ruhe und Majestät der Natur hingewiesen; der erstere ausserdem auch gegenüber dem Materialismus zuerst wieder auf die Freiheit und in Folge dessen auf die Geistigkeit, die Unsterblichkeit der Seele, ja auf das Dasein Gottes

hingewiesen. Aber mit wie glühender Begeisterung er auch von ihnen predigte, die Gesellschaft war dafür noch nicht reif, seine Stimme verhallte für's erste noch ungehört.

Doch, da brach die französische Revolution aus und man sah mit Entsetzen, was man eigentlich gross gezogen hatte. Die Philosophie schien nur Verbrechen hervorgebracht zu haben, man begann, sie zu fürchten und den Ideen zu misstrauen. Die exacten Wissenschaften traten wieder in den Vordergrund, aber auch die Seele, das Herz des Menschen sehnte sich nach Ruhe. Die Revolution hatte fast Jeden in's Innerste getroffen, die einen waren verbannt, die andern betrauerten in ihrer Familie den Verlust des Vaters, der Mutter, des Sohnes. Viele waren in Gefangenschaft gewesen, viele in Noth und Elend verkommen, alle aber hatten leiden müssen. Man hatte so viele aus dem Nichts sich erheben, so viele von höchster Höhe wieder herabfallen sehen, dass die ganze Zeit nur einem grossen Drama glich, einem Drama, welches sich in dem Leben jedes Einzelnen nur zu getreu wiedergespiegelt hatte. Schmerz, Kummer, getäuschte Hoffnungen befanden sich in jeder Seele. Statt der unfruchtbaren Abstraction trat das Gefühl in den Vordergrund, und zwar zunächst das Gefühl der Wehmuth über die Nichtigkeit aller Bestrebungen und zugleich der Sehnsucht nach Ruhe, nach einem noch unbekannten Etwas. Man empfand einen gewissen Abscheu vor der Gesellschaft, die durch so viele Verbrechen besudelt schien. Man fürchtete sich vor seines Gleichen und zog sich auf sich selbst zurück. In düstern Träumen nährte man eine düstre Melancholie und unbestimmte Sentimentalität. Müde endlich des vielen Wechsels, suchte man Zuflucht bei dem Unwandelbaren und glaubte dasselbe einerseits in der erhabenen und unvergänglichen Ruhe der Natur, andererseits aber in der den Menschen jederzeit die Arme öffnenden Religion finden zu sollen. Jetzt war die Zeit, wo die einst auf so dürren Boden gefallene poetische Saat Rousseau's und Bernardin de St. Pierre's aufgehen und Früchte tragen sollte.

Diese ganze Richtung verkörperte sich förmlich in einem jener symbolischen Menschen, in deren Geist zuweilen ganze Völker und Zeiten ihr idealisirtes Bild erblicken, in Châteaubriand. Er vereinte in sich insgesammt jene drei charakteristischen Merkmale, welche, wie oben erwähnt, den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts von dem achtzehnten trennen, jene tiefe, unbefriedigte Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, jenes Versenken in die unwandelbare Erhabenheit

der Natur, jenes Zurückgehen auf den Trost der Religion. Eine unbestimmte Sehnsucht, ein „fantôme d'amour" hatte ihn bis in die gefährlichen Träumereien eines Werther, ja gleich diesem fast zum Selbstmord *) getrieben; erst die Majestät der Urwälder Amerika's hatte ihn statt des verzehrenden Feuers jener eine stille, melancholische Wehmuth finden lassen; erst der Tod seiner Mutter ihn zum christlichen Glauben zurückgebracht. Dann weint er sich aus in den beiden Meisterwerken Atala (1801) und René, zum ersten Male jene sehnsüchtige Melancholie des zerrissenen Herzens, jenes Glaubensbedürfniss aller verkündend und damit zugleich die Morgenröthe einer neuen „grossen" Literatur Frankreichs eröffnend.

Vertrat aber Châteaubriand so die Reaction seiner Zeit gegen die unfruchtbaren, trocknen Abstractionen des Voltaire'schen „Menschenverstandes", so wurde sein Streben auf eine fast wunderbare Weise ergänzt durch das zweite grosse Genie seiner Zeit, durch Frau v. Staël. Sie, die Tochter des liberalen, protestantischen Ministers Necker, hatte jene eben erwähnte Entmuthigung der Geister nicht mitgemacht. Obgleich von eben so warmem Gefühle für Natur und Frömmigkeit wie Châteaubriand, hatte sie doch ganz im Gegensatze zu jenem an dem ewigen Fortschritte der Menschheit auch durch die Verirrungen der Revolution hindurch festgehalten und in ihrem Buch de la literature, considerée dans ses rapports avec les institutions sociales (1800) diese Vervollkommnungsfähigkeit auch für das Zeitalter der Aufklärung und des Umsturzes in Anspruch genommen. An dieser Continuität des Fortschrittes hielt sie unverbrüchlich fest. Eine Reise, welche sie gezwungen war, nach Deutschland zu machen, brachte sie zuerst mit diesem Lande in Verbindung. Hier lernte sie die ganze literarische Entwicklung unseres Vaterlandes kennen. Im Umgange mit Göthe, Schiller, Schlegel und mit den besten der deutschen Gelehrten und Dichter in Weimar und Berlin ging ihr eine neue Welt von Ideen auf, die sie in ihrem Buche „de l'Allemagne" niederlegte. Ihr Einfluss ist dadurch wahrhaft unberechenbar geworden. Zum ersten Male wurden durch sie wieder Verbindungen Frankreich's mit der philosophischen und poetischen Bewegung der germanischen Völker angeknüpft. Man lernte jetzt erst den Kampf verstehn, welchen die Literatur hier bereits durchgemacht, und in richtiger Erkenntniss des wahren Fortschrittes sah man schnell genug ein, dass auch Frank-

*) Memoires I. 23.

reich sich demselben nicht würde entziehen können. So nahm man denn als würdige Jünger der wahren Aufklärung, als Fortsetzung des Streites, welchen Voltaire gegen die Vorurtheile seiner Zeit eröffnet hatte, den Kampf auch gegen das letzte derselben, welches sowohl er, als auch mit ihm das ganze philosophische Jahrhundert noch übrig gelassen hatte, den Kampf gegen das Vorurtheil des bestehenden literarischen Systems mit frischem Muthe auf.

So vereinigen sich in den beiden gewaltigen dichterischen Erscheinungen, welche die Neuzeit der französischen Literatur eröffnen, in Châteaubriand und der Frau v. Staël, „dieser doppelten Triumphsäule an der Pforte des Jahrhunderts" auch die beiden Bestrebungen, die von da ab die ganze Literatur erfüllen; jenes Ringen nach völliger Ungebundenheit und Freiheit von allen conventionellen Regeln des früheren literarischen Systems und jene Rückkehr zu wahrem Gefühl mit der tiefen Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, mit der leidenschaftlichen Hingebung an die unvergängliche Erhabenheit der Natur, mit dem Wiederaufsuchen der Religion. Es ist daher nur die Entwickelung dieser beiden Richtungen und ihre schliessliche Vereinigung, die wir im Folgenden näher zu betrachten haben.

Cap. VII.

Gefördert durch die damalige Restauration der königlichen Familie der Bourbons begann zunächst die dieser mehr entsprechende Châteaubriand'sche Richtung zu blühen. Nun hatte Châteaubriand gegenüber den Abstractionen des Voltaire'schen „Menschenverstandes" zuerst wieder auf das Mittelalter hingewiesen, welches als die Epoche des ungeschmälerten, bloss aus dem Herzen kommenden schlichten Glaubens dieser ganzen Zeitrichtung fast als ein Ideal erscheinen musste. Man durchstöberte daher dasselbe um so eifriger, als man von der royalistischen Seite zugleich das legitime Königthum durch die Vergangenheit zu stützen und zu befestigen dachte. Man machte es sogar zu einer Art von Kult und theilte nicht selten seinen Aberglauben und seine Verkehrtheiten. Bald bildete sich in den auserwählten aristokratischen Cirkeln eine kleine auserwählte Gesellschaft, ähnlich dem Göttinger Dichterbunde, eine Art von „hôtel de Rambouillet*) rêvant une

*) Cap. II.

„chevalerie dorée, un joli moyen-âge de châtelaines, de pages et de „marraines, un christianisme de chapelles et d'ermites." *) Man fand sogar in der ausländischen Literatur einen Bundesgenossen an Walther Scott, und freute sich mit dieser Sympathie für seine ritterlichen und abenteuerlichen Gestalten „à retrouver chez lui les ancêtres avec leurs „beaux panaches et leur bonnes cuirasses". **) Es gehörten zu dieser Vereinigung die bedeutendsten Talente ihrer Zeit, vor allem als eigentliche Seele dieses ganzen Cirkels Victor Hugo selbst, aber auch Alfred de Vigny, Emile Deschamps und mehrere Andere, nicht zu unterschätzende Kräfte. Man hatte sogar in der „Muse française" ein eigenes Organ, und da die Vereinigung immer Muth giebt, so fing man bereits einige Reibereien mit den Gegnern, namentlich mit dem sklavischen Nachahmer der Klassiker Baour Lormian an. Dennoch aber nannte man sich nicht geradezu Romantiker, betrachtete sich aber doch als Vertreter jener Poesie, „dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle, qui est née de la chevalerie et du christianisme". ***) Vor allem aber erkannte man die Führerschaft Châteaubriands auf das unbedingteste an und betrachtete das eigene Werk nur als eine Fortsetzung des von ihm begonnenen. „C'est à fortifier le souffle divin, à „ranimer la flamme céleste, que tendent aujourd'hui tous les esprits „vraiment supérieurs." †) Man betrachtete diesen Dichter durchaus als Haupt der Schule, dem unbedingt Folge zu leisten sei. „C'est sous „son étendard, qu'il faut marcher en moral, comme en poësie, en réli„gion, comme en politique, si l'on veut aller droit et bien." ††) Es war daher nur natürlich, dass der Sturz Châteaubriand's aus dem Ministerium und sein Uebertritt zur Opposition auch diesen Cirkel sprengte, dessen Mitglieder eben nur durch ihre royalistische und kirchliche Tendenz, sowie durch die gemeinsame Verehrung des geliebten Führers an einander gekettet gewesen waren.

Während man aber so sich trennte und der grössere Theil der Dichter der „Muse française", unter ihnen vor allen Victor Hugo, sich von jenen ultramonarchischen zu liberalen Anschauungen bekehrte, wirkte bereits eine andere Macht, das Journal „le Globe" ebenfalls für diese. Es war sein von Dubois, dem Leiter des Blattes, aus-

*) Sainte Beuve sur Victor Hugo.
**) Victor Hugo.
***) Definition der Frau v. Staël.
†) Victor Hugo in der Muse franç.
††) Muse française II. 351.

gesprochener Zweck, den Prinzipien der Freiheit auch in der Sphäre der Kunst, der Philosophie und Religion Geltung zu schaffen. Die Gelegenheit war wenigstens für die Dichtkunst äusserst günstig. Die lyrische Poesie hatte bereits mit kühnem Aufschwung alle Fesseln abgeworfen. Lamartine's „Méditations", Beranger's „Lieder", Victor Hugo's „Odes", „Odes et Ballades" waren erschienen und hatten neue Töne, neue Klänge angeschlagen. Jetzt drängte der „Globe" die Aufmerksamkeit der jungen Poesie auf das Drama. Man hatte in Shakespeare, Göthe und Schiller ein Beispiel gesehen, dass die Einheit des Drama's allein auf der Einheit des Interesses, dem „Fasslichen" Göthe's beruhe, nicht aber auf den engen Grenzen von Zeit und Ort, welche ihm die französischen Klassiker hatten ziehen lassen. Jetzt machte man sich auf Veranlassung des „Globe" auch daran, diese Werke dem Publikum zugänglich zu machen. Guizot besorgte eine neue Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung Shakespeare's und bald darauf gaben Barante, Andrieux, Nodier, Villemain, Rémusat und andere die grosse Sammlung der Chefs d'oeuvre des étrangers heraus. Gleichzeitig griff Dubois selbst die herkömmlichen Tragödien an. Er verspottete die Völker, die nur in der Abstraction existirten, diese ewigen mark- und farblosen Verschworenen mit ihrem stereotypen „qu'il meure" und hielt zuerst wieder ein neues grosses Prinzip den tragischen Dichtern vor: die Geschichte. Der Aufschwung, den eben damals diese Wissenschaft nahm, machte es ihm nicht schwer, an ihrer Hand den Dichtern der nachklassischen Schule die Gedankenarmuth und die Dürftigkeit ihrer bisherigen Schöpfungen nachzuweisen. „Ou sont je le demande, les inventions, qui pourraient ici rivaliser avec la réalité? Quel homme pourrait se flatter, avoir plus de poësie dans l'esprit, qu'il n'en ressort de toutes ces scènes des désordres, de passion, de fanatisme, d'hypocrasie et d'intrigue?" *) Die Tragödie soll daher diese Figuren wieder aufleben lassen, die in der Chronik todt und unbelebt erscheinen. Braucht sie dazu mehr Raum, so möge sie ihn sich nehmen. Damit war das Prinzip einer neuen, der bisherigen conventionellen gegenüber mehr objectiven Tragödie gesetzt, es kam jetzt nur noch darauf an, alles zusammen zu fassen und zweitens den Versuch zu machen, eine solche Tragödie auch wirklich auf dem Theater einzuführen, ein Versuch, der schwerer sein sollte, als man anfänglich glaubte.

*) Globe.

Cap. VIII.

Diesen letzten Schritt zu wagen, war einem jungen Dichter vorbehalten, der durch den fast wunderbaren Contrast seiner Neigungen und Gefühle in der That wie vom Schicksal geschaffen schien, die verschiedensten Strömungen seiner Zeit in sich zusammen zu fassen. Voll Talent und Genie, aber nicht frei von Exaltation, hatte Victor Hugo bereits durch seine Oden (Paris 1822) und deren Fortsetzung, die Oden et Balladen (Paris 1824), die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen. Er war der feurigste Bewunderer Châteaubriand's gewesen. Er hatte mit allen Kräften das Wiedererwachen des poetischen und religiösen Geistes unterstützt, das jener angebahnt hatte. Er hatte dem geliebten Führer den ganzen Dichterkreis der Muse française dienstbar gemacht; er war, gleich jenem, ein glühender Royalist, einer der treuesten Kämpen für die sociale und kirchliche Restauration. Er war aber auch in eben demselben Eifer mit Châteaubriand zur Opposition übergegangen, um sich hier mit ganz demselben Feuer, derselben Inbrunst mehr und mehr den liberalen Prinzipien zu widmen. Seiner literarischen Stellung gemäss suchte er dieselben zunächst in der Literatur zur Geltung zu bringen; ein Streben, das ihn ganz von selbst auch mit der andern, durch Frau v. Staël und den Globe vertretenen literarischen Richtung in den engsten Zusammenhang bringen musste. So fasste er die beiden, vorher noch getrennten hauptsächlichsten Richtungen der französischen Literatur in sich zusammen: denn da der Liberalismus damals immer noch mehr der Form als dem eigentlichen Inhalt der Poesie galt, so wurde es auch Victor Hugo leicht möglich, auch fernerhin jener romantischen Richtung zu folgen, die er bereits früher eingeschlagen und welcher er seine ersten Erfolge zu verdanken hatte. Namentlich wollte er durchaus nicht mit Châteaubriand brechen, er trachtete nur darnach, mit dieser seiner Richtung auch die andere, gleich berechtigte, welche bis dahin Frau v. Staël und der „Globe" vertreten hatten, zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Beide waren bisher mehr neben einander als zusammen gegangen und sollten sich hier zum ersten Male gegenseitig durchdringen; aber bei der ihnen beiden zu Grunde liegenden Wahrheit und Naturmässigkeit zweifelte Victor Hugo keinen Augenblick, dass sie sich gut miteinander vertragen würden.

Da er bereits aus Erfahrung wusste, welche Stärke die Vereinigung giebt,*) so bemühte er sich auch diesmal, einen Kreis von gleichgesinnten Dichtern um sich zu sammeln, und sie für seine Ideen zu begeistern. Mehrere der alten Freunde, unter ihnen Alfred de Vigny und Deschamps, schlossen sich auf's neue an, andere traten hinzu, wie Sainte Beuve, Alfred de Musset, und bald verfügte man über eine nicht zu verachtende Anzahl hervorragender Talente. „Man versammelte sich des Abends und las die Verse vor, welche man gemacht hatte", was aber wichtiger war, „man studirte jetzt das wirkliche Mittelalter in seiner Architectur, seinen Chroniken, seiner pittoresken Lebendigkeit. Es gab einen Bildhauer, einen Maler unter den Dichtern, und Victor Hugo selbst wetteiferte mit beiden." **) Er war und blieb überhaupt der erklärte Führer, allen voran im Streite, allen durch die Lebhaftigkeit und Einbildungskraft seiner Phantasie überlegen. Es konnte dabei kaum ausbleiben, dass die Gemeinschaft gleichgesinnter Freunde, die gegenseitige Anregung und Ermuthigung die Dichter kühner und kühner machte, und in der That gingen sie bald weit über das erste vorgesteckte Ziel hinaus. Ursprünglich hatte es sich ja nur um einen Angriff auf die herkömmlichen Formen der französischen Poesie gehandelt, aber bald begriff man, dass die Befreiung des Verses wenig helfen würde, ohne Befreiung des Gedankens.

Damit trat diese Bewegung allerdings in ein ganz anderes neues Stadium. Angeregt nämlich durch das Studium der deutschen und englischen Dichter, vor allem der Dramatiker, begann man hier denn doch zu fühlen, dass die christliche Bildung, wie sie sich in den germanischen Völkern entwickelt hatte, dass die pittoreske Lebendigkeit des Mittelalters eine ganze Welt von Poesie in ihrem Schoosse berge, welche der Classicismus auch zur Zeit seiner höchsten Blüthe nicht zu erfassen vermocht hatte. Man sah zuerst wieder ein, dass die antike Tragödie doch nur eine einseitige gewesen war, und ihres religiösen Zweckes wegen eine einseitige hatte sein müssen,***) dass sie den modernen Vorstellungen nicht mehr entspreche, dass auch ebenso die ganze Entwickelung der auf ihr aufgebauten französisch-klassischen Tragödie vom Cid ab eine verfehlte gewesen sei. Man fühlte, dass

*) Cap. VII.

**) Sainte Beuve „Critiques et Portraits".

***) Vergl. Cap. I.

die wahre Poesie, das wahre Drama das ganze geistige Leben der Völker wiederspiegeln müsse, und verlangte daher neben dem Idealen auch für das Reale, neben dem Schönen auch für das Hässliche, neben dem Erhabenen auch für das Groteske einen Platz. Man wollte mit einem Worte statt des Conventionellen das Wirkliche, und zwar die ganze Wirklichkeit, auch die Kehrseite derselben, in die Poesie und das Drama aufgenommen wissen.

Das hiess freilich in ein Wespennest hineinstechen. Alle Verehrer der Poetik Boileau's und La Harpe's, die sich bei diesem Angriff auf den Classicismus in ihrer moralischen Existenz bedroht fühlten, empörten sich nicht weniger dagegen, als alle Freunde des Herkömmlichen, als die ganze royalistische Partei, die in diesen Ansichten nur die Fortsetzung der revolutionairen Bewegungen sah, welche sich auf politischem und socialem Gebiete bereits vollzogen hatten. Aber die Anhänger der neuen Schule liessen sich nicht schrecken, sie traten vielmehr auch schon äusserlich, dem Namen nach zu ihren klassischen Gegnern in Gegensatz und nannten sich mit einem neuen Stichworte „Romantiker". Um aber auch ihrerseits den vielen klassischen Tragödien wenigstens ein Meisterstück entgegenstellen zu können, trieben sie ihren Führer zur Abfassung eines solchen an. Victor Hugo liess sich nicht lange bitten. Im Jahre 1827 erschien als erstes Gegenstück sein „Cromwell", das er selbst, um es von allen klassischen Tragödien zu unterscheiden, „Drama" nannte. Freilich war eine Aufführung schon wegen seiner unverhältnissmässigen Länge nicht gut möglich; um so wichtiger aber wurde dasselbe durch seine Vorrede, welche die romantische Schule geradezu als ihr Manifest bezeichnete, und die, zum ersten Male ihre Prinzipien im Zusammenhange darstellend, sie gegen alle Angriffe zu vertheidigen, aber auch ihrerseits die Gegner zu Boden zu werfen suchte. Seit Dubellay's „Défense et illustration de la langue française" im Jahre 1549 *) war ein ähnliches Schriftstück nicht erschienen. Man vermag daher leicht die Bedeutung, welche man dieser Vorrede beilegte, und das Aufsehen, welches sie hervorrief, zu ermessen. Ueberhaupt war die ganze Sachlage nicht ohne Aehnlichkeit mit jener früheren. Wie damals die „Plejade", so wollte jetzt das „Cénacle" eine neue Form der Literatur an Stelle einer veralteten setzen; nur fand die Bewegung in umgekehrter Richtung statt. Ronsard's Schule hatte einst gegen die Ungebundenheit des Mittelalters

*) Vergl. Cap. II.

die einfache Strenge des Alterthums betont und zur Nachahmung empfohlen, Victor Hugo stützte sich bei seinem Angriff auf die zu sclavische Nachahmung der alten Tragödie auf eben dies verschmähte Mittelalter. Die Reaction war damit vollendet. Doch hören wir Victor Hugo selbst in seiner Vorrede, um sodann den Verlauf der geschichtlichen Entwickelung dieses literarischen Prozesses und endlich eine Kritik ihrer Grundzüge, sowie der auf dieselbe sich stützenden Dramen Victor Hugo's überhaupt zu geben.

Cap. IX.

Victor Hugo will sich dem Conventionellen und den Autoritäten gegenüber nur auf den Boden der Natur und Wahrheit oder mit andern Worten auf den Boden der Thatsachen stellen. Er nimmt daher den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen von der Geschichte der Menschheit überhaupt, denn, sagt er, da die Poesie sich stets mit der jedesmaligen Gesellschaft deckt (la poësie se surpose toujours à la société), oder, um mit Frau v. Staël zu reden: „da die Literatur stets der Ausdruck der Gesellschaft ist, so ist die Geschichte der Menschheit nothwendiger Weise auch zugleich die Geschichte des Dichtens."

Wie aber der einzelne Mensch erst Kind, dann Mann, dann Greis wird, so hat auch die Menschheit oder die Gesellschaft drei Perioden durchzulaufen, und muss eben darum auch die Poesie in dreifacher Gestaltung an uns herantreten.

Die erste Periode, die Menschheit in ihrer Kindheit, steht noch im ersten unmittelbaren Anschauen Gottes, der Seele, der Schöpfung rings um sie her. Die Religion dieser „primitiven" Menschheit ist daher die unmittelbarste, die es giebt, das Gebet; ihre Poesie ist ebenfalls die unmittelbarste, die man sich denken kann, das Lied, die Ode, die ganze lyrische Poesie. Das charakteristischste Gedicht dieser Zeit ist nach ihm die Genesis in der Bibel.

In der zweiten Periode der Menschheit wird die Familie zum Volke, zum Staate. Die Menschen vermehren sich und finden nicht den genügenden Platz, sie stossen aufeinander, es giebt Krieg. Die Zeit dieser Periode ist die Antike. Die Poesie dieser Zeit die epische, welche die Thaten des Krieges besingt. Ihr grösster Dichter ist Homer.

Dieser epische Charakter der antiken Dichtung zeigt sich selbst dort, wo man ihn kaum erwartet. Selbst Pindar's Lyrik ist nicht

minder von ihm angehaucht, als die Geschichtschreibung des Herodot. Vor allem aber dringt das epische Element in die antike Tragödie ein. Die Tragödien dieser Zeit sind nichts, als dramatisirte Epen. „Ce que chantaient les rapsodes, les acteurs le déclament: voilà tout!“ Das beweist schon der gigantische Massstab aller Verhältnisse in der antiken Tragödie, der sonst nur dem Epos eigenthümlich ist. So sind ihre Personen Heroen, Halbgötter, Götter; so sind ihre Triebfedern ganz wie im Epos rein äusserliche, grossartige, Träume, Orakelsprüche oder das Verhängniss. So ist ihre Bühne weit genug, um Raum selbst für die Darstellungen ganzer Schlachten zu bieten. So vergrössern die Schauspieler sich und ihre Stimmen „ils se font géants comme leur rôles“. So ist selbst der Zuschauerraum ein geradezu immenser. Man denke ferner an den Chor, in welchem der Dichter die Geschichte seines Helden erklärt und vervollständigt. Man vergegenwärtige sich endlich, dass die Tragödie alle ihre Stoffe nur aus dem Epos nimmt, und man wird zugestehen müssen, dass alle diese Tragödien weit mehr aufgeführte Epen sind, als dass sie einen wahrhaft dramatisch-dialogischen Charakter tragen. Mit einem Worte, die ganze Zeit des antiken Heidenthums ist noch durchaus materiell und äusserlich. Daher vergrössert sich zwar alles Körperliche in ihr, so auch der Mensch, der zum Halbgott wird; dagegen verschwindet auch alles Geistige, so auch die Gottheit, die ja in den einzelnen Göttern sich nur durch Stärke vom menschlichen Wesen unterscheidet. Nur das Grossartige (le magnifique) imponirt in dieser Zeit, und eben darum ist ihre Poesie vor allem Epos.

In der dritten Periode der Menschheit kommt nun aber wieder eine andere Religion, das Christenthum. Eine der ersten Wahrheiten, die sie den Menschen lehrt, ist, „dass er zwei Leben zu „leben hat, ein vergängliches und ein unvergängliches, ein Leben der „Erde und ein Leben des Jenseits, dass er, entsprechend dieser Be„stimmung, selbst ein Doppelwesen, Geist und Fleisch, Seele und Leib „ist; mit einem Worte, dass er der gemeinschaftliche Grenzstein der „ganzen irdischen und himmlischen Welt, das Verbindungsglied zwischen „der Reihe der materiellen Wesen und der Reihe der rein geistigen „Wesen ist, deren erste vom Steine bis zum Menschen und deren an„dere vom Menschen bis zu Gott reicht.“ Dennoch ist das Christenthum weit entfernt, durch Verkleinerung des Göttlichen und Erhebung des Irdischen beide zu vermischen, sondern scheidet vielmehr auf das schärfste zwischen Gott und Mensch. Aber eben durch diese Scheidung, dadurch, dass es in dem Menschen, in dessen eigenem Ich den Gegen-

satz zwischen Seele und Leib, zwischen Geist und Körper zum vollen Bewusstsein bringt, dass es den Geist durch die Sinne hindurch sehen und die Ewigkeit nach dem Leben vorausahnen lässt, bringt es den Menschen zu einer Art von Zwiespalt mit sich selbst, zu dem Bewusstsein seiner eigenen Unvollkommenheit und, da er alles um sich herum in gleicher Lage sieht, zum Bewusstsein der Unvollkommenheit der ganzen Welt. Ein neues, bis dahin noch unbekanntes Gefühl, entsteht im Menschen, „die Melancholie", das Mitleid mit sich und der Mitwelt, und das Nachdenken über seine eigene und seiner Mitwelt Vergänglichkeit.

Auf dieser neuen Religion, auf dieser neuen Weltanschauung musste sich nun nothgedrungen auch eine neue, die christliche Poesie erheben. Dem Heidenthume hatte nur das Grossartige imponirt, daher musste es aus seinen Dichtungen alles verwerfen, was nicht hinzupasste, alles fortlassen, was nicht diesem bestimmten Typus des Schönen entsprach, der zuerst zwar erhaben (magnifique), zuletzt aber bei der steten, systematischen Wiederholung falsch, dürftig und conventionell erschien. Das Christenthum dagegen führte die Poesie auf einen weit freieren, weit umfassenderen Standpunkt und eben dadurch zur Wahrheit. Es liess sie fühlen, dass nicht alles so sei, wie es sein sollte; es eröffnete ihr die Erkenntniss, „dass nach menschlichem „Auffassen nicht Alles in der Schöpfung schön sei, dass hier das „Hässliche neben dem Schönen, das Ungestaltete neben dem Anmuthi„gen, das Groteske neben dem Erhabenen, das Böse neben dem Guten, „der Schatten neben dem Lichte vorkommen". Die christliche Poesie konnte sich nicht das Recht vindiciren, Gott selbst berichtigen zu wollen und die eine Hälfte seiner Schöpfung wegzulassen. Die verstümmelte Natur wird doch schwerlich schöner sein, als die ganze unversehrte, und daher „muss auch die Poesie hier einen entscheidenden „Schritt thun und dieselbe Mischung von Licht und Schatten, Schönem „und Hässlichem, Groteskem und Erhabenem, Fleisch und Geist, Seele „und Thier, welche die ganze Schöpfung zeigt, auch in ihre Werke „aufnehmen". „Voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nou„veau, introduit dans la poésie, et comme une condition de plus dans „l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle, qui se déve„loppe dans l'art. Ce type c'est le grotesque. Cette forme c'est la comédie."

Dies also ist der charakteristische Zug, der Grundunterschied, der die moderne Kunst von der antiken, die gegenwärtige Form der Dichtkunst von der vergangenen, die romantische Literatur von der klassischen trennt.

Freilich streitet dies neue Prinzip mit den bisherigen Kunstregeln, die vom Hässlichen und Grotesken nichts wissen wollen, die von einer „Veredlung“ der Natur durch die Poesie, von einer zu treffenden „Auswahl“ reden. Aber diese bisherigen Kunstregeln, mögen sie im Namen der Alten, wie des Aristoteles oder der Neuen, wie Boileau's oder La Harpe's aufgestellt werden, sie widerstreiten doch alle den Thatsachen, dem Faktischen. Das Böse und Hässliche ist nun einmal neben dem Guten und Schönen da, es existirt. Das Bewusstsein dieses Gegensatzes lässt sich einmal nicht unterdrücken. Auch glaube man nicht, dass die dramatische Poesie in Wahrheit darunter leide, denn die allgemeine Schönheit, welche das Alterthum feierlich über alles ausgoss, war nicht ohne Monotonie und musste auf die Dauer ermüden. Man muss sich von Jedem zu Zeiten erholen, selbst von dem Schönen. Aber auch hiervon abgesehen, muss man zugestehn, dass dem Erhabenen der Neuzeit eben durch diese Berührung mit dem Ungestalteten, nämlich durch den Contrast, etwas Reineres, Höheres, Grösseres gegeben wird, als das Alterthum kannte. So ist z. B. weil unter dem Eden eine schrecklichere Hölle als der heidnische Tartarus liegt, auch das homerische Elysium weit entfernt von dem ätherischen Zauber und der zarten Anmuth des Milton'schen Paradieses.

Während aber in der allgemeinen Schöpfung der zum Bewusstsein gekommene Contrast sich hauptsächlich unter den Formen des Schönen und des Hässlichen zeigt, wird in dem Innern jedes einzelnen Menschen das Erhabene sich als die geistige Seele, so wie sie ist, in ihrer Reinheit darstellen, das Groteske hingegen die Rolle des Thierischen am Menschen (la rôle de la bête humaine) spielen. Während dem Ersteren alle Tugend gehört, werden dem Letzteren die Leidenschaften, Laster, Lächerlichkeiten und Gebrechen auferlegt werden. Denn während das Schöne nur einen Typus hat, nämlich „die Form „der vollständigsten Symmetrie mit sich, der engsten Harmonie mit „unserer Organisation, so hat das, was wir das Hässliche nennen, „unzählige Formen, da es das Detail eines grossen Allgemeinen ist, „welches uns entgeht, und welches zwar mit der ganzen Schöpfung „harmonirt und in ihr seinen Platz findet, nicht aber mit der menschlichen Auffassung übereinstimmt, und daher sich uns in zwar immer „unvollkommenen, aber auch immer neuen Anblicken darbietet“ und so jene verhängnissvolle Einförmigkeit der Antike einfach unmöglich macht.

Man kann freilich sagen, und zwar mit Recht, dass in der speziell romantischen Periode das Groteske das Erhabene, das Hässliche das

Schöne unterdrückt habe, aber wenn dies auch geschehen ist, so entsprang es dennoch nur dem ersten Eifer der Reaction gegen den klassischen Standpunkt. Bald wusste zuerst die Architektur, dann die Malerei das Verhältniss beider richtig zu treffen, und nicht lange darauf folgte ihr die Dichtkunst in ihrem dritten grossen Dichter, in Shakespeare hierin nach. In ihm finden wir uns bereits im Gipfelpunkt der modernen Dichtkunst; denn aus unscheinbaren Anfängen schuf er mit einem Male, alles zusammenfassend, sein Drama, in dem das Erhabene und das Groteske, das Schreckliche und das Possierliche, die Tragödie und die Comödie mit nie wieder erreichter Meisterschaft die ihnen zukommende Stellung fanden; das Drama, welches das eigentlich Charakteristische der dritten Epoche der Poesie, der modernen Literatur ist.

So hat die Poesie also drei Zeitalter, von denen jedes einer Epoche der Gesellschaft entspricht. Die Ode, das Epos, das Drama. Die ersten Zeiten (les temps primitifs) sind lyrisch, die antike Zeit ist episch, die moderne dramatisch. Die Ode singt die Ewigkeit, das Epos feiert die Geschichte, das Drama malt das Leben. Der Charakter der ersten Poesie ist die Naivität, der Charakter der zweiten die erhabene Einfachheit, der Charakter der dritten die Wahrheit. Die Personen der Ode sind Colosse: Adam, Kain, Noah; die des Epos Riesen: Achill, Atreus, Orest; die des Drama's Menschen: Hamlet, Macbeth, Othello. Die Ode lebt vom Ideal, das Epos vom Grossartigen, das Drama vom Wirklichen. Diese dreifache Poesie fliesst uns aus drei Quellen zu: aus der Bibel, aus Homer und aus Shakespeare.

Cap. X.

Fassen wir hier, sagt Victor Hugo, noch einmal die Ideen zusammen, von denen wir für das Weitere ausgehen müssen. Von dem Tage an, wo das Christenthum dem Menschen sagt: du bist doppelt, sterblich und unsterblich, Fleisch und Geist, von diesem Tage an ist das Drama eigentlich erst geschaffen. Denn was ist das Drama anders als der Kampf, als der fortwährende Zwiespalt zwischen diesen zwei sich stets entgegengesetzten Prinzipien, die während des ganzen Lebens bestehen und sich den Menschen von der Wiege bis zum Grabe streitig machen. Wie im Leben

und in der Schöpfung, so müssen daher auch im Drama diese beiden Prinzipien sich einander entgegenstehen, das heisst der Charakter des Drama kann eben desshalb nur das Wirkliche (le réel) sein. Wie hier, so muss sich daher auch im Drama das Sterbliche mit dem Unsterblichen, das Fleisch mit dem Geiste, das Erhabene mit dem Grotesken, das Schöne mit dem Hässlichen, das Gute mit dem Bösen kreuzen. Die vollkommene Poesie besteht daher nicht in der schlechtsinnigen Einfachheit der antiken Dichtkunst, sondern in der vollkommenen Harmonie der Gegensätze.

Stellt man sich auf diesen Standpunkt, um von hier aus alle jene kleinen conventionellen Regeln zu beurtheilen, welche Kritiker und Gelehrte seit mehr als zwei Jahrhunderten um das Schauspiel gehängt haben, so wird man erstaunt sein über die Leichtigkeit, mit der sich alle die Fesseln lösen.

Sagen jene Kritiker zunächst, dass das Ungestaltete, das Hässliche, das Groteske niemals ein Gegenstand der Nachahmung für die Kunst sein dürfe, so antworten wir, dass das Groteske vielmehr die Comödie ist, dass, obwohl Tartüffe und Pourceaugnac weder schön noch erhaben sind, sie doch bewundernswerthe künstlerische Leistungen bilden.

Sagen jene Kritiker zweitens, „dass wenigstens in einem und demselben Stücke das Groteske sich nicht mit dem Erhabenen verbinden", die Comödie sich nicht mit der Tragödie vermischen sollte, so antworten wir wieder, dass in der Poesie der christlichen Völker der erste dieser beiden Typen den Menschen in seinen fleischlich-thierischen Trieben (la bête humaine), der zweite ihn in seiner rein geistigen Intelligenz darstellt, dass, wollte man beide absolut trennen, man auf der einen Seite Abstractionen der Laster und Lächerlichkeiten, auf der andern Abstractionen des Heroismus und der Tugend erhalten würde; dass eben diese Abstractionen so isolirt und sich selbst überlassen, weit auseinander gehen und gerade das „Wirkliche" zwischen sich lassen würden, so dass nach diesen Abstractionen noch immer etwas darzustellen bliebe, nämlich „der wirkliche Mensch", dass nach allen diesen Tragödien und Comödien noch immer etwas fehlte, nämlich das Drama. Nur in einem solchen Drama allein würde sich Alles so ausführen lassen, wie es in Wirklichkeit ist.

Wie jeder Mensch aus Fleisch und Geist besteht, so ist auch Niemand von den Schwachheiten des ersteren durchaus und absolut frei. Selbst die grössten Menschen haben ihre Schwächen gehabt, und das

Groteske ist daher im Drama nicht nur eine der Hauptschönheiten, nicht nur passend, es ist geradezu absolut nothwendig.

Eben so wenig aber würde ferner die vorgebliche Regel jener Kritiker von den zwei Einheiten der Zeit und des Ortes vor einer ernsten Prüfung bestehen können. Nur die dritte Einheit, die der Handlung oder des Interesses, ist so fest begründet, so wahr, dass sie kaum jemals angefochten ist. Was aber die beiden ersteren Einheiten, dieses Grundgesetz der pseudo-aristotelischen Poetik anbelangt, so haben bereits andere ausgezeichnete Zeitgenossen, Franzosen und Nichtfranzosen, sie durch Theorie und Praxis bekämpft und so gut wie vernichtet. Das Sonderbarste freilich bleibt, dass alle die, welche noch aus Gewohnheit jenen Einheiten anhangen, sich dabei auf die Wahrscheinlichkeit dieser Einheiten berufen, während gerade die Wirklichkeit es ist, welche sie tödtet.

Denn was zunächst die Einheit des Ortes anbelangt — hier kommt Victor Hugo näher auf die bereits im III. Cap. erwähnten Uebelstände zu sprechen — so hat man, um sie überhaupt möglich zu machen, eine Art von Flur, Vorzimmer oder Säulengang *) erfunden, der den Parteien des Stückes als eine Art von neutralem Gebiete dient. „Was aber giebt es Unwahrscheinlicheres und Absurderes als „diesen banalen Ort, wo unsere Tragödien mit oder ohne ihren Willen „die Gefälligkeit haben, sich abzurollen, wohin bald die Verschwörer „kommen, um gegen den Tyrannen zu declamiren, bald der Tyrann, „um gegen die Verschwörer zu declamiren? Hat man jemals solchen „Flur oder solchen Säulengang gesehen? Was giebt es der Wahrheit, „ja selbst der Wahrscheinlichkeit Entgegengesetzteres?" Die einfache Folge ist, dass alles, was zu charakteristischer, zu vertrauter, zu lokaler Natur ist, um sich auf dem Flur oder an einer Strassenecke zu ereignen, das heisst, das ganze eigentliche Drama, hinter der Coulisse sich abspielt. „Nous ne voyons que les coudes de l'action, ses mains sont ailleurs." Statt der Scenen haben wir daher Erzählungen, statt der Gemälde Beschreibungen. Daher jene langweiligen Personen, die sogenannten „Vertrauten", die, wie der antike Chor, sich zwischen das Drama und uns stellen, um zu erzählen, was im Tempel, Palaste oder auf dem Platze geschieht, so dass man oft versucht ist, auszurufen: „Vortrefflich, führet auch uns dahin, das muss hübsch anzusehen sein!"

*) Cap. III.

Aber, wendet man ein, die Regel von der Einheit des Ortes stammt aus der griechischen Tragödie. Dieser Einwand ist einer der seltsamsten Gründe, *) denn was hat die griechische Tragödie mit unsern Dramen, was das griechische Theater mit dem unsrigen zu thun? Uebrigens war — wie schon gezeigt **) — die Ausdehnung der griechischen Tragödie eine wunderbar grosse, und erlaubte somit dem Dichter eine weit umfangreichere „ganze" Localität (une localité tout entière) zu umfassen, so dass er, den Forderungen der Handlung entsprechend, dieselbe nach seinem Belieben von einem Punkte des Theaters nach einem andern verlegen konnte, was so ziemlich dem Wechsel der Decorationen gleichkommt. Vor allem verfolgte das griechische Theater aber überhaupt ein ganz anderes Ziel als das unsrige. Während jenes einem nationalen und religiösen Zwecke diente, sucht das unsere doch nur das Vergnügen, oder im besten Falle, noch die Belehrung des Zuschauers. Während das eine daher nur seinen eigenen Gesetzen gehorcht, würde das andere, wenn es sich ebenso nach jenen richten wollte, seinem Wesen völlig fremde Seinsbedingungen annehmen. Nein, je genauer vielmehr die jedesmalige Lokalität der Wirklichkeit entspricht, um so besser! Der Ort einer Handlung prägt sich nicht minder als der Handelnde selbst dem Gedächtniss der Zuhörer ein. Wer würde beispielsweise wagen, Carl I. von England anders als auf dem Platze von White Hall enthaupten zu lassen?

Mit der sogenannten Einheit der Zeit aber steht es um nichts besser als mit der des Ortes! Jede Handlung hat eben, wie ihren eigenen Ort, so ihre eigene Dauer, wesshalb es lächerlich wäre, all und jedem dasselbe Maass von Zeit zu geben, alles und jedes in den festen Rahmen von 24 Stunden einzuschachteln.

Alle diese Regeln sind nichts als Schikane, welche seit zwei Jahrhunderten Mittelmässigkeit, Neid und Gewohnheit dem Genie angelegt haben. Mit dieser Scheere der „Einheiten" hat man die Flügel leider auch der bedeutendsten unserer Dichter beschnitten. ***) Es kann allerdings einen Grund haben, wenn man sagt, dass die zu oft stattfindende Veränderung der Decorationen den Zuschauer verwirrt und ermüdet, dass öftere Uebertragungen der Handlung von einem Ort zum andern, von einer Zeit zur andern Erklärungen und Gegenerklärungen erfordern,

*) Cap. III.
**) Cap. IX.
***) Cap. II.

die ihn abkühlen, oder dass durch dergleichen Sprünge Lücken im Drama entstehen, welche die einzelnen Theile desselben hindern, eng an einander zu hängen und den Zuhörer daher aus dem Zusammenhange bringen. Aber alles dies sind Schwierigkeiten der jedesmaligen Aufführung, nicht Mängel des Prinzips, Schwierigkeiten, welche das Genie zu lösen hat, ohne dass die Poetik entgegengesetzte Prinzipien geltend machen dürfte.

Doch um die Abgeschmacktheit dieser zwei Einheiten völlig zu zeigen, genügt eigentlich ein einziger Grund, die unbestrittene Existenz der dritten Einheit, der Einheit der Handlung. Weder das Auge, noch der menschliche Geist würden mehr als ein Ganzes auf einmal umfassen können. Die Einheit der Handlung ist daher ebenso nothwendig als die beiden andern Einheiten unnütz sind. Die Einheit des Handelns ist es, welche den Gesichtspunkt des Drama's markirt, damit aber auch die beiden andern Einheiten gleichzeitig ausschliesst. Es kann in einem Drama eben so wenig drei Einheiten geben, als es in einem Gemälde drei Horizonte giebt. Freilich darf die Einheit der Handlung nicht mit der schlechthinigen Einfachheit der Handlung verwechselt werden; vielmehr verschmäht die Einheit des Ganzen in keiner Weise Hülfshandlungen, auf welche die Haupthandlung sich stützen kann. Es ist alsdann nur nöthig, dass diese Theile, verständig dem Ganzen untergeordnet, ohne Aufhören gegen die Haupthandlung hinstreben und sich um sie herumgruppiren. Die Einheit des Ganzen ist dann nichts, als das Gesetz der Perspective für das Theater.

Victor Hugo wendet sich schliesslich noch gegen den Einwand, als ob Corneille und Racine ihre Erfolge eben diesen von ihm verworfenen Regeln von der Einheit der Zeit und des Ortes zu verdanken hätten. Er weist nach, dass der erste nur nach langem Kampfe *) sich ihnen unterworfen, und dass das Grosse, was beide geleistet, nicht durch die Regeln, sondern trotz der Regeln und allein durch ihr Genie, das sie selbst noch durch jene Fesseln hindurch leuchten zu lassen wussten, erreicht sei.

Nichts desto weniger, fährt er fort, hört man immer noch wiederholen: „Ahmet die Muster nach, folget den Regeln, den Regeln, welche sie gebildet haben“. Aber giebt es nicht zwei Arten von Mustern, die, welche den Regeln nachgebildet sind, und die, nach

*) Vergl. Cap. II. u. III.

denen man eben die Regeln gemacht hat? Wahres Genie möchte denn doch wohl nur in der zweiten Categorie dieser sogenannten Muster zu suchen sein.

Und dann überhaupt „Nachahmen“. Kann der Reflex, der Widerschein jemals das Licht selbst ersetzen? Selbst Virgil mit aller seiner Poesie vermag nicht den Homer zu erreichen!

Und „wen“ sollen wir nachahmen? Vielleicht die „Alten?“ Aber ist nicht schon gezeigt, dass ihr Theater gar nicht mit dem modernen zusammenfällt?

Vielleicht aber „die Modernen“, die selbst wieder Nachahmungen nachahmen? Freilich wird man einwenden, dass man als Gegner jeder Nachahmung immer auf grosse und bedeutende Männer rechne, auf wahres Genie zähle. Aber die wahre Kunst rechnet eben nie mit der Mittelmässigkeit, darum keine Nachahmung der Vorbilder! Setzen doch auch die Kritiker der scholastischen Schule ihre Dichter selbst in die sonderbarste Lage! Auf der einen Seite rufen sie ihnen zu: „Ahmet die Muster nach!“ Auf der andern rufen sie gewöhnlich: „Die Muster sind unnachahmlich!“ Kommt daher wirklich ein Werk nach ihrem Sinne zu Stande, so rufen sie bald aus: „Dies ähnelt keinem!“ bald: „Dies ähnelt allem!“ Im ersten Falle hat der Dichter sein Werk den Vorbildern nicht einmal annähernd ähnlich machen können; im zweiten fehlt es ihm an jeder selbstständigen Productionskraft. Der Arme ist daher in beiden Fällen gleich übel daran.

Sagen wir es daher offen heraus, die Zeit ist gekommen, dass jene Freiheit, welche bereits überall eingedrungen ist, auch endlich in das Gebiet eindringe, welches schon seiner Natur nach das freieste der Welt ist, in das Gebiet der Gedanken. Werfen wir diese Theorien, Poetiken und Systeme bei Seite! Giebt es doch in Wahrheit keine andern Vorbilder oder Regeln als einerseits die allgemeinen Gesetze der Natur, welche in gleicher Weise aller Kunst zu Grunde liegen, und als andererseits die besondern Gesetze, welche der einzelne Gegenstand mit sich bringt, und welche aus den jedesmaligen dem vorliegenden Subject eigenthümlichen Existenzbedingungen entspringen. Nur die erstern sind im innern Wesen der Dinge begründet und darum bleibende Gesetze, die andern sind äusserlich, veränderlich und dienen nur dem einzelnen Falle. Beiderlei Regeln fehlen überdies in den Poetiken. Das Genie, welches viel eher erräth als lernt, zieht die erstern aus der allgemeinen Ordnung der Dinge, die zweiten aus dem besondern Gebiete des Gegenstandes, welchen es behandelt.

Der Dichter darf daher keinen Rath annehmen, als von der Natur, von der Wahrheit und von seiner Inspiration, welche auch eine Wahrheit und Natur ist. Man stosse sich nicht daran, „dass einige unserer Dichter selbst im Nachahmen gross gewesen sein mögen“, es geschah dies nur dadurch, dass sie, obwohl sich nach der antiken Form modelnd, doch auf die Natur und ihr eigenes Genie geachtet und gehört haben, so dass sie mindestens in einer Hinsicht „sie selbst“ geblieben sind. Ihre Zweige klammerten sich an den benachbarten Baum; aber ihre Wurzeln tauchten sich in den Boden der Kunst. Nach ihnen aber sind die Nachahmer zweiten und dritten Grades gekommen. Da hat die Mittelmässigkeit angefangen, alles zu überfluthen, da sind alle diese Poetiken entstanden, so hemmend für das Talent, so bequem für die Mittelmässigkeit. Man sagte, alles wäre schon fertig; man verbot Gott, andere Corneilles zu schaffen. Viele wollten und alle mussten als Schmarotzer von dem Genie ihrer Vorgänger leben, man stellte das Gedächtniss an die Stelle der Erfindung, wie es La Harpe so naiv ausdrückt: „Erfinden heisst im Grunde nur, sich erinnern“.

Cap. XI.

Natur also und Wahrheit!

„Aber zerstört diese Natürlichkeit nicht überhaupt die Kunst?“ Im Gegentheil, sie bauet sie nur sicherer und fester gegründet wieder auf. Es kommt nur darauf an, dass man die unüberschreitbare Grenze festsetzt, welche „die Wirklichkeit nach der Kunst“ von „der Wirklichkeit nach der Natur“ trennt. Es wäre Unbesonnenheit, beide zu vermengen, wie es einige wenige vorgeschrittene Parteigänger der romantischen Schule gethan haben. Die Wirklichkeit in der Natur ist von der Wirklichkeit in der Kunst vielmehr wesentlich unterschieden. Die Wahrheit der Kunst würde niemals die absolute Wirklichkeit sein können. Die Kunst kann nicht die Sache selbst geben. Man müsste, wollte man die absolute Wirklichkeit haben, nicht nur verlangen, dass der Cid des Corneille nicht in Versen, sondern in Prosa rede; sondern mit demselben Recht auch fordern, dass er spanisch spreche, ja, dass nicht ein Schauspieler, sondern der Cid selbst auftrete, dass keine gemalten Coulissen, sondern wirkliche Bäume, wirkliche Sonne, wirkliche Häuser die Scenerie bildeten, denn jedes andere wäre „falsch“.

An der Absurdität der letzten Forderungen und der absoluten Unmöglichkeit sie zu erfüllen, muss man ohne Zweifel einsehen, dass das Gebiet der Kunst und auch das Gebiet der unmittelbaren Natur völlig von einander verschieden sind.

Natur und Kunst sind eben zwei Dinge. Ohne Feststellung dieses Unterschiedes würde weder die eine, noch die andere existiren.

Die Kunst kann nie über die ihr gegebenen Mittel der Darstellung hinaus. Die Kunst kann daher nur ein Bild der Wirklichkeit geben (mittelbare Natur). Man hat daher vielfach das Drama mit einem Spiegel verglichen, in dem sich die Natur abspiegelt. Dieser Spiegel darf aber das Bild nicht matt und ohne Glanz erscheinen lassen, nicht wie bei einem gewöhnlichen Spiegel es an Farbe und Glanz verlieren lassen, sondern muss allem ein wo möglich noch intensiveres Licht verleihen. „Il faut, que le drame soit un miroir de concentration, „qui loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, „qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme."

Das Theater muss daher eine Art von Brennpunkt sein. Alles, was in der Welt, in der Geschichte, im Leben, im Menschen ist, muss und kann sich hier unter dem Zauberstäbchen der Kunst abspiegeln. Die Jahrhunderte, die Natur, Thaten, Sitten, Charaktere. Alles dies bekleidet die Kunst mit ihrer poetischen und zugleich natürlichen Form und giebt ihm dieses Leben der Wahrheit und Lebendigkeit, welches die Illusion erzeugt, dieses Blendwerk der Wirklichkeit, welches den Zuschauer und den Dichter in Leidenschaft setzt. So ist der Zweck der Kunst fast göttlich, „ressusciter, s'il fait de l'histoire, créer s'il fait de la poésie".

Man begreift, dass bei einem Werke dieser Art der Dichter, wenn er unter den Dingen wählt, nicht das Schöne, sondern vor allem das Charakteristische erwählen muss. Das heisst aber nicht, wie man in letzter Zeit oft gesagt, man solle dem Drama so oberflächlich eine Lokalfarbe geben (faire de la couleur locale) oder einem innerlich ganz falschen conventionellen Ganzen nachträglich noch einige schreiende Pinselstriche aufmalen. Nicht an der Oberfläche des Drama's, sondern im Herzen des Werkes selbst muss die lokale Färbung sitzen, um von da aus wie von selbst natürlich und gleichmässig nach aussen hin sich zu verbreiten und so in alle Scenen des Drama's gleich dem Safte von der Wurzel des Baumes bis zum letzten Blatte empor zu steigen. Das Drama muss gänzlich und in allem die Färbung seiner Zeit tragen, sie muss gewissermassen schon in der Luft liegen, so dass

man nur beim Hinein- und Herausgehen merkt, dass man Athmosphäre und Jahrhundert gewechselt hat. Es gehört dazu Studium und Arbeit, es gehören dazu starke Geister, die sich dieser Arbeit unterziehen. Aber dieses Studium, unterstützt durch feurige Inspiration wird das Schauspiel auch vor einem weiteren Fehler bewahren, der es sonst leicht tödtet, vor dem Gewöhnlichen und Gemeinen (le commun). Dies Gewöhnliche ist der Fehler der kleinen Poeten. Es muss vielmehr nach dem Gesetze der Scene jede Figur auf ihren hervorspringendsten, individuellsten und bestimmtesten Zug zurückgeführt werden. Selbst das Vulgaire und Triviale muss seinen „Accent" haben.

Eins der besten Mittel, vor dem Gemeinen zu bewahren aber ist der Vers, welchen die junge Literatur, durch die unglaublichen Abirrungen der pseudoklassischen Schule Delille's verleitet, vielfach aus dem Drama hat herausbringen wollen.

Victor Hugo kommt hier auf die beschreibende Schule Delille's zu sprechen, deren grosse Dürftigkeit bei ungeheurem Phrasenreichthum bereits erwähnt wurde. *) Für sie ist die Tragödie, sagt er, nicht eine Quelle von Bewegungen der ganzen Natur, wie für Shakespeare, sondern ein bequemer Rahmen für die Lösung mehrerer kleiner Probleme der Beschreibung. Ihre Muse stösst nicht, wie die altklassische, die Plattheit und Gemeinheit des Lebens von sich, sondern sucht sie im Gegentheil eifrig auf. Das Groteske wird von ihr vermieden, da es keine würdige Genossin der Tragödie Ludwig's XIV. wäre. Diese Muse ist von einer seltsamen Ziererei. Gewöhnt an die Schmeicheleien der Phrase, beleidigt sie das schlichte, einfache Wort. Es ist unter ihrer Würde, natürlich zu reden. Selbst die Klassiker sind ihr nicht rein genug. Sie würde davor schaudern, eine Chronik zur Hand zu nehmen, in der sie Wirklichkeit und Leben findet. Wie sollte sie z. B. Könige und Königinnen ertragen, welche fluchen? Sie muss sie vielmehr zur „tragischen Würde" empor heben. So hat M. Legouvé dem armen Heinrich IV. sein bekanntes „ventre-saint-gris" genommen, um nur Perlen und Edelsteine aus dem königlichen Munde fliessen zu lassen. Dies ist, sagt Victor Hugo, in Wahrheit eben so abgeschmackt als falsch. Denn eben nichts ist so leicht und so gemein, als diese sogenannte Eleganz und übereingekommene Vornehmheit (élégance et noblesse de convention). Alles dies ist hundert und aber hundert Male schon dagewesen, umsonst sucht man nach eigenthümlicher Erfindung; Phrasen

*) Cap. V.

und Redensarten. Gemeinplätze beherrschen hier das ganze Terrain. Entliehene Ideen mit Flitterkram bekleidet, die man überall vorfindet. Denn, in der That, sagt er an einem andern Orte, *) wenn eine Sprache schon mehrere Jahrhunderte der Literatur gehabt, wie die französische, wenn sie geschaffen und vervollkommnet, bearbeitet und gedreht ist (créée perfectionnée, maniée et torturée), wenn sie sich in allen Stylgattungen und Dichtungsarten gebildet, wenn sie durch alle Formen des Rythmus, durch wer weiss wie viel komische, tragische und lyrische Köpfe hindurch gegangen ist, so bildet sich wie ein Schaum aus dem Ganzen ihrer literarischen Werke eine gewisse Anzahl oder richtiger eine gewisse herumschwirrende Masse von übereingekommenen Phrasen (phrases convenues) von mehr oder weniger bezeichnenden Hemistichen, „qui sont à tout le monde et ne sont à personne.“ Dann kann selbst der am wenigsten erfindungsreiche Mensch mit etwas Gedächtniss, aus diesem öffentlichen Reservoir schöpfend, eine Tragödie, ein Gedicht, eine Ode mit Versen von zwölf, acht oder sechs Sylben mit guten Reimen und ausgezeichneten Caesuren bilden, denen, wenn man will, selbst eine gewisse Eleganz, Harmonie und Leichtigkeit nicht fehlt. Wie der Narr, der sich für den Besitzer seines Hospitals hielt, wird sich der Verfasser dann am Ende selbst für einen grossen Dichter halten. Die Natur und Wahrheit freilich werden dabei, was sie können. Es ist reiner Zufall, wenn einige Trümmer von ihr in dieser Sündfluth von falscher Kunst, falschem Style und falscher Poesie übrig bleiben. Hier liegt der Grund des Irrthums einiger der ausgezeichnetsten Reformatoren. Betroffen durch die Steifheit, den Apparat, das „pomposo“ dieser sogenannten dramatischen Poesie, glaubten sie, dass diese Elemente unserer Mode gewordenen poetischen Sprache unverträglich mit dem Natürlichen und Wahren sei. Der Alexandriner hatte sie so oft gelangweilt, dass sie der Ansicht waren, das Drama müsse in Prosa geschrieben werden. Allein die Schuld liegt nicht am Verse, sondern an den Versmachern. Zeigen doch Racine und Corneille, vor allem aber Molière wie wenig Hindernisse die Natur unserer poetischen Sprache dem freien Ausdruck alles dessen, was wahr ist, entgegen setzt. Wie der Wein nichts verliert, wenn man ihn auf Flaschen zieht, so verliert auch das Natürliche und Wahre nichts von seinem Gehalte, wenn man es in die Schranken eines solchen Molière'schen Verses setzt. Freilich müsste ein solcher Vers jede Eigenliebe, alle Ansprüche, alle Koketterie ablegen.

*) Victor Hugo M. L.

Er ist und soll im Drama nur eine Form sein, eine Form, die alles zulassen und nichts dem Drama auflegen darf, die im Gegentheil alles von ihm zu empfangen hat, um ihrerseits wieder alles dem Zuschauer zu übermitteln: „Französisch, lateinisch, Gesetzestexte, königliche Flüche, Volksausdrücke, Komödie, Tragödie, Lachen, Thränen, Prosa, Poesie“. Aber diese Form ist eine Form von Erz, welche den Gedanken in ihr Metrum einschliesst, die das Drama unzerstörbar macht, es tiefer in den Geist des Schauspielers eingräbt, ihn von allem benachrichtigt, was er etwa auslässt oder hinzufügt und ihn so verhindert, seine Rolle zu verändern oder sich selbst dem Verfasser unterzuschieben; eine Form, die jedes Wort geheiligt macht, und es bewirkt, dass alles, was der Dichter sagt, sich noch lange Zeit nachher in dem Gedächtniss des Zuhörers vorfindet, denn der Gedanke in den Vers gebracht schneidet sich eben leichter ein und nimmt eine mehr hervortretende Form an. Die Prosa schneidet viel weniger ein und ist weit davon entfernt, gleiche Hülfsquellen zu haben. Man kann ausserdem auch leichter an sie herantreten; die Mittelmässigkeit findet sich bei ihr so recht an ihrem Platze, und für einige ausgezeichnete Werke, welche in der That in letzter Zeit entstanden sind, würde die Kunst durch die Prosa bald mit Fehl- und Missgeburten überschüttet sein. Ein anderer Theil der neuen Schule neigt zu einem, theils in Prosa, theils in Versen geschriebenem Drama, wie es Shakespeare verfasst hat. Diese Art hat ihre Vorzüge. Es können aber auch hier bei dem Uebergange von einer Form zur andern sich Störungen und Hindernisse geltend machen; jedenfalls ist ein Gewebe aus einem Stoffe haltbarer als eins aus zweien. Uebrigens mag das Drama ganz in Prosa oder ganz in Versen geschrieben sein, jedenfalls handelt es sich hier nur um eine Frage zweiten Ranges, der Werth eines Werkes muss sich nicht nach einer bloss äusserlichen Form, sondern nach seinem innern Gehalte richten.

Mag der Verfasser Prosaiker oder Versemacher sein, das erste unumgängliche Erforderniss für den dramatischen Schriftsteller ist die Sprachrichtigkeit. Aber nicht jene oberflächliche Richtigkeit der beschreibenden Schule, welche sich nach gewissen Lexiken richtet, sondern jene innere, tiefe, vernünftige Sprachrichtigkeit, die sich von dem Geiste eines Idioms durchdringen lässt, dessen Wurzeln sie kennt und dessen Etymologien ihr bekannt sind. Sie ist frei, weil sie ihrer Sache sicher ist und immer mit der Logik und der Sprache übereinstimmt. Sie kann wagen und keck sein, ihren Styl schaffen und erfinden, sie hat das Recht dazu. Denn, was man auch gesagt, die französische

Sprache ist weder fixirt, noch wird sie sich jemals fixiren. Eine Sprache fixirt sich überhaupt nicht. Der menschliche Geist schreitet immer vorwärts, ist immer in Bewegung und die Sprache mit ihm. Wenn der Leib wechselt, wechselt auch die Kleidung. Das Französiche des 19. Jahrhunderts kann nicht mehr das des achtzehnten sein, wie das des 17. Jahrhunderts nicht mehr das des sechszehnten ist. Jede dieser vier Epochen hat eine an sich bewundernswerthe, weil originelle Sprache. Jede Epoche hat ihre eigenen Ideen, sie muss also auch ihre eigenen Worte für diese Ideen haben. Es ist daher vergeblich, wollte man die bewegliche Form unsers Idioms unter einer gegebenen Form versteinern. Es ist vergeblich, den Sprachen zuzurufen, dass sie still stehen. Der Tag, an welchem sie sich fixiren, ist der, an welchem sie sterben. Darum ist das Französische einer gewissen Schule unserer Zeit eine todte Sprache.

Dies etwa sind die Ideen, sagt Victor Hugo, welche ihm und der romantischen Schule zur Zeit der Abfassung des Cromwell vorgeschwebt haben. Er bespricht in einer Schlussbemerkung nur noch kurz die Aufführung eines solchen romantischen Drama's. Einen Einwand sagt er, könnte man diesen romantischen Dramen noch wegen ihrer Länge machen. Und in der That würde jedes dieser Dramen nicht weniger als die Dauer einer ganzen Vorstellung, einen ganzen Abend für sich in Anspruch nehmen. Ein romantisches Theater kann sich nicht anders einrichten, denn sicherlich sind diese Dramen von ganz anderer Art und brauchen darum auch zur Aufführung eine ganz andere Zeit, als jene Tragödien, in denen eine oder zwei Personen, abstracte Typen einer rein metaphysischen Idee, feierlich auf der Bühne umher gehen, die kaum noch durch einige Vertraute belebt ist. Ein ganzer Abend wird daher auch nicht zu viel sein, um vor den Zuschauern eine ganze Epoche der Entscheidung, einen ausgezeichneten Mann vorzuführen, den letztern mit seinem Charakter, seinem Genie, seinem Glauben, seinen Einbildungen, seinen Leidenschaften, seinem Geschmack, seinen Gewohnheiten und mit dem unzähligen Zug von Menschen jeder Art, die sich um ihn herum bewegen; die erstere mit ihren Gesetzen, ihren Sitten, ihren Moden, ihrem Zeitgeist, ihrem Aberglauben, ihren Ereignissen, ihrem Volke. Man begreift, dass ein solches Bild gigantischer Natur sein muss. Statt einer Individualität, mit der sich die Tragödie der alten Schule begnügt, wird man hier deren zwanzig, vierzig, fünfzig, unzählige von jeder Art und jeden Verhältnissen haben. Wäre es daher nicht kleinlich, der Aufführung eines solchen Drama's nur zwei Stunden

zuzumessen, um die andere Zeit der komischen Oper zu widmen, das Drama für die Posse zu beschneiden? Auch glaube man nicht, dass, wenn die Handlung gut eingerichtet ist, aus dieser Menge von Figuren Ermüdung für den Zuschauer oder Verwicklung in dem Drama selbst eintreten müsste. So ist z. B. trotz aller kleinen Details, ja gerade wegen derselben Shakespeare stets imposant durch ein grosses Ganze. Uebrigens ist es in England und Deutschland auch schon lange so Sitte. Nur in Frankreich giebt man noch dem Zuschauer zwei Stunden ernsten Vergnügens — die Tragödie, dann eine Stunde närrischen Vergnügens — komische Oper; eine Stunde Zwischenakte nicht mit eingerechnet. Das romantische Drama würde diese beiden Arten von Vergnügen künstlerisch zusammen mengen und vermischen und den Zuhörer in jedem Augenblick vom Ernst zum Lachen, vom Possenhaften zum Herzzerreissenden übergehen lassen. Denn so, wie wir es festgesetzt haben, ist das Drama eben das Groteske mit dem Erhabenen, die Seele mit dem Leibe, die Tragödie mit der Komödie. Hier würde das eine durch das andere gehoben werden, würde beides um so schärfer hervortreten, und das romantische Drama, nur ein Stück bietend, doch mehrere werth sein. Während also die romantische Bühne ein gewürztes und pikantes Mal bietet, würde dagegen das alte Theater eine in zwei Pillen getheilte Medizin liefern.

Cap. XII.

Es war unmöglich, dass dieses Manifest der romantischen Schule die Gegner nicht zum heftigsten Kampfe hätte aufstacheln sollen. In der That erhoben Vanderbourg, Auger, Alexandre Duval, der Feuilletonist Hoffman und andere Anhänger des klassischen Systems gleich beim Erscheinen der Vorrede zum Cromwell mit mehr Eifer als Geschick ihre Stimmen gegen diese literarischen Neuerungen. Vor allen aber war es Baour-Lormian, *) der sich thätig am Kampfe betheiligte.

*) Vergl. Cap. VIII. Er verglich übrigens in einer Komödie „le Classique et le Romantique“ die ersten nicht nur mit den ehrlichen Leuten und die andern mit Spitzbuben, sondern richtete auch gegen sie als grobes Geschütz seinen „Canon d'alarme“, in der unter anderm die folgende Stelle vorkommt:

„Il semble, que l'excès de leur stupide rage
„A métamorphosé leurs traits et leur langage,
„Il semble à les ouïr grognant sur mon chemin
„Qu'ils ont vu de Circé la baguette en ma main“.

Es war unmöglich, zugleich gröber und klassischer zu sein; freilich blieben auch die Romantiker ihrerseits ihm nichts an Höflichkeit schuldig.

Die klassische Schule hielt die Romantiker geradezu für ein öffentliches Unglück, das die Existenz der ganzen Literatur, ja den politischen Bestand des Staates selbst bedrohe. Sie verlangten von der Censur, von der Behörde, dass sie alle Werke derselben unterdrücke. Auf dem Gipfel der Entrüstung brachten sie es sogar zu dem Schmerzensschrei: „Avec impunité les Hugo font des vers!“ und bald darauf zu dem Beschlusse, sich zur Abhülfe eines so grossen Uebels direct an den König selbst zu wenden. Im Jahre 1829 reichten daher sieben ihrer Heisssporne unter Führung Baour Lormian's selbst persönlich eine Bittschrift bei Carl X. ein, mit dem Ersuchen, wenigstens das Théâtre français jedem romantisch angehauchten Stücke zu verschliessen. Der König war vernünftig genug, die Antwort zu geben, dass, wenn es sich um Poesie handle, er wie alle andern seinen Platz nur unter den Zuhörern habe, und der Kampfplatz blieb daher beiden gegnerischen Schulen gleichermassen offen.

Die Romantiker eröffneten daher auch sofort das Feuer. Der Cromwell Victor Hugo's war freilich schon seiner Länge wegen nicht aufführbar. Man griff daher, da man andere selbstverfasste Stücke noch nicht zur Hand hatte, in die fremde Literatur über. Nun war schon, ehe man den Kampf eröffnet, im Jahre 1820 eine Uebersetzung von Maria Stuart und 1825 Schiller's Jungfrau von Orléans aufgeführt worden. Man beschloss daher auf diesem Wege fortzufahren.

Statt aber Schritt vor Schritt vorzugehen, dachte man die ganze Kluft, welche die nur an die klassischen Tragödien gewohnten Zuschauer nothwendiger Weise von dem romantischen Drama trennen musste, mit einem einzigen kühnen Sprunge zu überschreiten; man hoffte gleich mit der Einführung Shakespeare's selbst auf die französische Bühne beginnen zu können. Man wählte daher unter seinen Stücken dasjenige aus, in welchem sich der grosse englische Dichter noch am meisten dem klassischen Systeme und den zwei Einheiten des Ortes und der Zeit nähert, und welches von allen seinen Werken überhaupt dem französischen Geiste entschieden am nächsten steht, den Othello.

Bewies man hierin Klugheit und Mässigung, so war auch die Uebersetzung selbst, welche Alfred de Vigny, offenbar der ruhigste und, wenn man so sagen darf, der klassischste aller Romantiker, verfasst hatte, ebenso gelungen wie dichterisch schön. Man hatte daher zur Aufführung (1829) einiges Vertrauen, obgleich man auf der andern Seite auf das entschiedenste alle die Auslassungen und Verdrehungen,

welche die Furchtsamkeit von Ducis *) für nöthig erachtet hatte, weggelassen, und so den Othello in seiner vollen und wahren Gestalt dem Publikum vor Augen geführt hatte. Man hielt selbst jene Vorsicht, welche Schröder bei der Einführung des Hamlet in Deutschland beobachtet hatte (er hatte, um ihn überhaupt zuerst geben zu können, Hamlet zum Thron und zur Regierung kommen lassen, dann aber in den folgenden Aufführungen Scene um Scene seinen Zuschauern abgerungen), nicht für nöthig. In der That ging in den ersten Akten alles gut, die Vorstellung verlief, wenn nicht ohne Staunen, so doch ohne Anstoss zu erregen. Einige Stellen rissen selbst zum Beifall hin. Als man aber an die Scene kam, in welcher sich Desdemona's Geschick entscheidet, wo ihr Gatte in seiner Eifersucht und seinem Zorne von ihr das Pfand der Liebe zurück fordert, welches er ihr als erstes Geschenk gegeben, das Tuch, welches die teuflische List des Jago ihr entwendet hat, da entstanden bei diesem Worte, welches de Vigny völlig ahnungslos aus dem englischen „handkerchief" mit „le mouchoir" übersetzt hatte, nur Ausbrüche wilden Lachens, Zischens und Lärmens; die verwöhnten Ohren der Rue Richelieu konnten diesen Mohr nicht ertragen, der roh genug war, in seinem Wuthanfalle nicht gleich für diesen Ausdruck eine elegante Umschreibung in der Manier Delille's bei der Hand zu haben. Das Stück fiel glänzend durch, es scheiterte an diesem einen unschuldigen Wörtchen „le mouchoir".

Offenbar hatte hier das Publikum Unrecht. Die Romantiker waren durch diesen Ausfall selbst überrascht, doch alsbald nahmen ihre Dichter Revanche. Getrieben von seinen Parteigenossen, schrieb Victor Hugo jetzt selbst zwei Dramen, „Marion de Lorme" im Juni und „Hernani ou l'honneur castillan" im September 1829. Das zweite wurde zuerst vom Théâtre français angenommen und am 25. Februar 1830 auch wirklich aufgeführt. Beide Parteien wussten diesmal, worum es sich handelte, und hatten jede eine geschlossene Schaar ihrer Freunde mit in's Theater gebracht. Ein Skandal war daher unvermeidlich. Man versuchte zuerst, sich gegenseitig nieder zu schreien, und ging schliesslich zur ultima ratio, zu förmlichen Faustkämpfen über. Diesmal waren die Fäuste der Romantiker die stärkeren. Sie erfochten nicht nur einen vollständigen Sieg, sondern feierten sogar die Genugthuung, dass der Erfolg des Stückes, den sie so mühsam hatten erkämpfen müssen, an den folgenden ruhigeren Abenden von Vorstellung zu Vor-

*) Cap. V.

stellung wuchs, so dass es im ersten Jahre nicht weniger als fünfzig Mal gegeben werden musste. Auch Marion de Lorme, die während der Restauration nicht hatte aufgeführt werden dürfen, und erst nach der Juli-Revolution etwa 18 Monate später als „Hernani“ zur Darstellung gelangte, trug unter ähnlichen Geburtswehen ähnliche Resultate davon und brachte es sogar in einem Jahre bis auf 60 Vorstellungen

Damit war der Sieg oder doch wenigstens die Gleichberechtigung erfochten. Die romantische Schule trat von da ab ebenbürtig neben die klassische hin, ja der Gegensatz beider, welcher sich anfänglich so scharf zugespitzt hatte, schwand wenigstens in seiner schroffsten Gestalt bald ganz und gar. Die schon erwähnte Juli-Revolution begrub auch diese Gegensätze in ihren weiten Schooss. Die Hugo'sche Richtung, die jetzt mehr und mehr als Vertreter des literarischen Liberalismus auftrat, erhielt von da ab Raum genug, sich zu entfalten. Die künstlichen Schranken, die man ihrer Einführung auf das Theater entgegengesetzt, waren einmal durchbrochen, und der Riss für immer unheilbar. Victor Hugo selbst fuhr übrigens rüstig fort, weitere Stücke zu schaffen. Es folgten schnell hinter einander: Le roi s'amuse (1832), Lucrèce Borgia (1833), Marie Tudor (1833), Angelo (1835), Ruy Blas (1838), und die verunglückten les Burgraves (1843). Von da ab verstummte seine dramatische Muse. Erst nach dem letzten Kriege, im Jahre 1871 soll zu einem wohlthätigen Zwecke ein neues einaktiges Stück, eine Allegorie, von ihm über die Bühne gegangen sein; doch ist es dem Verfasser nicht möglich gewesen, dasselbe zu erhalten, noch auch nur von der Wahrheit jener Nachricht sich hinreichend zu vergewissern. Dagegen muss es für sicher gelten, dass er allerdings, wenn nicht mehrere, so doch wenigstens noch ein bisher noch nicht herausgegebenes Drama „Torquemada“ bei seinem Tode hinterlassen wird. Es ist dasselbe bis jetzt indessen nur dem nächsten Kreise seiner Freunde vorgelesen, die Veröffentlichung desselben aber wegen der darin ausgesprochenen radikal republikanischen Grundsätze, denen der Dichter bekanntlich je länger je mehr huldigt, und die sich bereits auch in den genannten Werken bemerkbar machen, im Interesse seiner persönlichen Sicherheit unterblieben. Gehören daher die neueren Erzeugnisse der dramatischen Muse Victor Hugo's noch der Zukunft an, so hat freilich die von ihm gestiftete Schule in der Zwischenzeit zahlreiche und zum Theil nicht unbedeutende Leistungen hervorgebracht. Dennoch gehören auch sie mehr noch der Gegenwart als der Geschichte an, und indem wir uns daher zu einer Kritik dieser ganzen Richtung

und poetischen Anschauungsweise wenden, werden wir doch nur das bereits abgeschlossen vor uns liegende, jene im vorigen Capitel ausführlich mitgetheilte Vorrede zum Cromwell und die auf ihr erbauten, oben erwähnten dramatischen Werke Victor Hugo's selbst einer Besprechung unterwerfen können.

Cap. XIII.

Man thut für diese Besprechung am besten, die ganze Vorrede in einen negativen und einen positiven, oder, wenn man will, in einen kritischen und in einen aufbauenden Theil zu zerlegen; einen kritischen, der sich hauptsächlich gegen die frühere Tragödie und ihre Missbräuche richtet, und einen positiven, der an ihre Stelle etwas Neues, etwas anderes setzen will.

Beginnen wir zunächst mit dem ersteren. Zunächst lässt sich hier nicht verkennen, dass sich in dem endlichen Umsturze jener nachklassischen literarischen Etiquette in der That ein grosser Fortschritt vollzog. Es wäre umsonst, in dieser Beziehung Victor Hugo ein grosses Verdienst absprechen zu wollen. Namentlich in dem mehr Formellen bewies er einen wirklich seltenen Scharfblick. Sein Auftreten gegen die „Regeln" und „Systeme", gegen das ganze unselige „Nachahmen" überhaupt, vor allem die Niederwerfung jener so verhängnissvollen zwei „Einheiten" der Zeit und des Ortes, sein Kampf ferner gegen die sogenannte „Fixirung" der Sprache, sein Bemühen, dem Verse eine von jeder Steifheit freie Bewegung zu verschaffen, können ihm nicht hoch genug als Verdienst angerechnet werden. Seine Theorie kann hier geradezu als Muster einer verständigen Betrachtungsweise gelten. Sein Apell an die Zeitgenossen: „Mettons le marteau „dans les théories, les poëtiques et les systèmes; jetons bas ce vieux „plâtrage, qui masque la façade de l'art: il n'y a ni règles, ni modèles" fand daher begeisterten Anhang und brach sich unaufhaltsam Bahn. Auch stellte er gleichzeitig in seinen Dramen ein wohlgelungenes Beispiel auf, wie etwa diese in Anspruch genommene Freiheit von allen willkürlichen Regeln von einem Dichter zu handhaben sei. Denn, weit davon entfernt, hier in Extravaganzen zu fallen, zeigt er, namentlich in den beiden, der nachklassischen Richtung gegenüber wichtigsten Fragen „der Handhabung der Einheit der Zeit und des Ortes" und „der freien aber würdigen Behandlung der französischen Sprache" eine anzuerkennende Mässigung und Geschicklichkeit.

Denn was zunächst die erste anlangt, so energisch er auch gegen die Zeiteinheit der „vierundzwanzig Stunden“ oder die Einheit des Ortes, die alles in einem Vorzimmer sich abspielen lässt, vorging, so legt er sich selbst doch nicht minder gewisse Schranken auf. Er entfernt sich sogar anfänglich in seinen Dramen so wenig als möglich vom Hergebrachten. Sein Cromwell spielt sich beispielsweise nur in London und in nicht mehr als sechsundzwanzig Stunden ab. Aber auch dort, wo er, wie in Lucrèce Borgia, die Handlung unbedenklich von Venedig nach Ferrara, oder, wie in Hernani, von Spanien nach Aachen und von Aachen wieder nach Spanien verlegt, nimmt er doch eine solche Veränderung des Ortes stets nur zwischen zwei ganzen Akten vor, so dass der einzelne Akt in sich den Zuschauern also keine grössere scenische Veränderung bringt. Und ebenso bei der Zeit. So unbedenklich er zwischen zwei ganzen Akten einen beliebigen Zeitraum verstreichen lässt, so dass etwa der vierte Akt ein Jahr oder noch später nach dem dritten spielt, so sorgsam hält er darauf, dass innerhalb der einzelnen Akte selbst eine solche grössere Zeitunterbrechung nicht stattfindet. Die einzelnen Scenen desselben Aktes spielen sich vielmehr stets unmittelbar hintereinander ab und findet auch eine Veränderung des Ortes der Handlung innerhalb desselben Aktes bis zum Schlusse nicht statt. Er erreicht dadurch, dass die einzelnen Akte als ein in sich durchaus gleichmässig fortlaufendes Bild erscheinen, ohne jede Unterbrechung als ein in sich geschlossenes Ganze. Giebt er ihnen doch auch meist ihre eigene Ueberschrift. Er geht daher hier lange nicht so weit, wie etwa Shakespeare oder Göthe in seinem Götz von Berlichingen, wo auch die einzelnen Scenen innerhalb eines Aktes an durchaus verschiedenen Orten spielen, auch grössere oder kleinere Zeitunterbrechungen in demselben etwas ganz Gewöhnliches sind. Wenn Victor Hugo es auch selbstverständlich nicht als Regel aufstellt, dass innerhalb eines Aktes solche Veränderungen des Ortes der Handlung oder solche Unterbrechungen in der Zeit der Handlung nicht vorkommen dürfen, sondern vielmehr auch hier jedem Dichter seine Freiheit gewahrt wissen will, so erlaubt er sich diese Freiheit doch keineswegs selbst. Und, wie es scheint, mit Recht. Denn eben war das französische Publikum mit einem so raschen Scenenwechsel durchaus nicht vertraut; ein Uebergang daher durchaus zweckmässig und wohl am Platze. Auch lässt sich nicht verkennen, dass hier leicht des Guten zu viel geschehen kann, und dass eine zu häufige Veränderung der Scenen auf dem Theater oder eine zu häufige Unterbrechung der Zeit

der Handlung nicht zu den Vorzügen eines Drama's zählt. Jedes Fallen eines Vorhanges ruft immer eine Pause auch in der Aufführung hervor, während dessen sich das Publikum leicht zerstreut und andern Gedanken überlässt, und eine Veränderung der Scene wieder, ohne dass der Vorhang fällt (wie man es neuerdings, namentlich in Lustspielen macht) wird nicht minder stets in etwas die Illusion stören. Es wird daher in der That wünschenswerth sein, dass solche Veränderungen der Scene auch wirklich nur da geschehen, wo eben in dem Stücke ein grösserer Abschnitt zu Ende ist, und dem Zuschauer ein Ruhepunkt wie von selbst geboten wird. Fand doch einst bei ähnlicher Sachlage in Deutschland selbst Göthe's Götz von Berlichingen vor einem an die Veränderung der Scenen noch überdiess schon gewöhnten Publikum wegen seines fortwährenden Scenenwechsels bei der Aufführung durchaus nicht den Beifall, welchen alle die erwartet hatten, die in ihm mit Recht den Anfang einer neuen grossen Literaturperiode erkannten. *) Blieb daher Victor Hugo dabei stehen, eine solche Veränderung des Ortes und der Zeit der Handlung nur mit dem Anfang eines neuen Aktes eintreten zu lassen, so zeigte er hier eine Vorsicht und Mässigung, die nur zu loben war. Denn so sehr jetzt allgemein anerkannt ist, dass eine Veränderung der Scenerie bei Schluss eines Aktes durchaus unbedenklich sei, es war damals selbst dies immerhin ein gewagter Schritt, und ein „zu viel" hätte hier die Zuhörer leicht gegen eine solche Neuerung einnehmen können.

Und ebenso zweitens seine Behandlung der Sprache. So sehr er auch gegen jene gezierte, pseudo-elegante Schreibweise Delille's mit ihren wohlgedrechselten Phrasen und Umschreibungen loszieht, so wenig er von einer Dichtkunst, die nur auf Schönheit der Worte und des Versfalles Gewicht legt, etwas wissen will, so gewaltig er gegen jede Fixirung der französischen Sprache ankämpft, lässt sich doch auch hier eine weise Zurückhaltung bei ihm nicht verkennen. Fast scheint es, als hätte die Erinnerung an jenes verhängnissvolle „mouchoir" **) hier besänftigend eingewirkt. Wenigstens ist wohl nur von Hernani bekannt, dass die Schauspielerin Mlle. Mars sich geweigert habe, die Rolle der Donna Sol zu übernehmen, aus Furcht, es mögten einige Ausdrücke im Publikum Anstoss erregen, eine selbst in diesem Falle übertriebene und überflüssige Prüderie. Schon dass Victor Hugo Vers und Reim

*) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
**) Cap. XII.

festgehalten wissen will, zeigt, mit welcher Vorsicht er hier vorgeht. Nur die Caesur hält er weniger genau fest, um die Monotonie des Alexandriner's leichter zu überwinden, auch das sogenannte „enjambement" der Verse, das Malherbe und Boileau so strenge verpönten, kommt bei ihm an einzelnen Stellen vor. Er verlangt eben für den Vers eine freiere Bewegung. Aber den letzten Schritt thut er auch hier nicht, denn, wenn er auch die Frage ob Verse — ob Prosa — für eine Frage zweiten Ranges von nicht allzu wesentlicher Bedeutung erklärt, so zieht er doch eben den ersteren vor. Und er für seine Person wenigstens thut Recht daran. Denn obgleich nicht weniger als drei seiner Dramen, Marie Tudor, Lucrèce Borgia und Angelo in ungebundener Rede geschrieben sind, will es doch scheinen, als ob der Vers ihm in sprachlicher Hinsicht noch besser gelänge. Seine Prosa — namentlich die seiner Romane — leidet nicht selten an einer gewissen Sucht nach überraschenden Wendungen, die den Leser blenden sollen; während sein Vers sich von dieser „Koketterie", um sein eigenes Wort zu gebrauchen, glücklich frei hält. Sein Talent für den Vers kann gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Er ist mit Molière, ja vielleicht noch mehr als dieser, der bedeutendste Verskünstler, den die Franzosen je gehabt. Vor ihm gab es kaum einige hundert Reimpaare, die daher immer wiederkehrten und schliesslich immer wieder dieselben Gedanken zurückbrachten. Victor Hugo vermehrte dieselben in überraschender Weise, er zeigte (wie etwa bei uns Rückert), dass es selbst für Wörter Reime gebe, bei denen man das Auffinden eines solchen schon für unmöglich gehalten hatte. Dabei kann man fast nie sagen, dass selbst bei solchen Reimkunststückchen der Vers irgendwie schwerfällig wird. Im Gegentheil, er bewegt sich in ihm mit einer Leichtigkeit, welche viele seiner Verse zu wahren Mustern von Anmuth und Gefälligkeit gemacht hat. Die grosse Aufgabe, die er dem Verse stellt, „d'être franc, libre, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout „exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie „à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poëtique, „tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai" — er erreicht sie wirklich; er bewegt sich im Verse wie in seinem eigensten Element und nimmt in der That alles in ihn hinein, „fran„çais, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comé„die, tragédie, rire, larmes, prose et poësie".

Freilich begünstigt ihn im Vergleich zu seinen Gegnern dabei der Umstand, dass diese sich ja den grössten Theil der französischen Sprache

selbst verschlossen hatten, denn, wie man sich entsinnen wird, in der nachklassischen Tragödie sollte ja jedes Wort fein, polirt, elegant sein.*) Rechnet man hierzu noch jenen Irrthum von der „Fixirung“ **) der Sprache hinzu, dass man Worte, welche sich nicht schon bei Corneille, Racine, Voltaire oder andern Mustern vorfänden, auch jetzt nicht gebrauchen wollte, dass man über das Wörtchen „mouchoir“ den Shakespeare'schen Othello fallen liess, ja selbst bei dem Worte „chambre“ in Lebrun's Cid ein Missfallsgemurmel sich kundgab, so wird man sich nicht wundern, wenn in der That alles, was irgendwie nach gewöhnlichem Ausdruck roch, strenge verpönt, und dadurch die grösste Zahl der französischen Wörter überhaupt für die Tragödie unverwendbar gemacht war. Diesen Zwang nun, den man sich auferlegt, brach Victor Hugo; aber um das Publikum nicht zu verletzen mit Vorsicht und darum eben auch mit Erfolg. Er hatte anfänglich selbst den Glauben an die „fixirte“ Sprache getheilt, selbst sich jener Eleganz befleissigt; bis ihm dann schliesslich doch nicht entgehen konnte, dass diese ganze Beschränkung eine unnatürliche sei, dass jedes Ding auch mit seinem richtigen Namen genannt werden, und daher jedes Wort freien Eintritt in das Drama haben müsse. Mit treffenden Worten charakterisirt er selbst in einem Gedichte die Revolution, die er schliesslich auf diesem Gebiete unternahm. „Ja, ich bin der fürchterliche Demagog, „der barbarische Verwüster des alten A B C, von dem du so viel „Schlimmes gehört hast. Als ich blasses, von Lectüre überreiztes „Kind zur Schule kam und zum ersten Male meine Augen öffnete, um „Natur und Kunst zu betrachten, war die Sprache ein Bild der „Monarchie. Die Sprache war der Staat vor 1789. Da gab es Adel „und gemeines Volk. Ein Wort war Herzog und Pair von Frankreich, „ein anderes war ein armer Schlucker. Sie schieden sich von einander „wie die Fussgänger und die Reiter, welche in zwei getrennten Reihen „den Pont neuf passiren. Die Worte waren in Kasten abgetheilt. „Einige, die feinen, verkehrten mit Jokaste, Merope, betrachteten „das Dekorum und hatten Erlaubniss, in den Karossen des Königs nach „Versailles zu fahren; andere, der Bettlerschwarm, der Pöbel, das „gemeine Volk waren heimisch in den Dialekten, ja lebten auf den „Galeeren in der Diebssprache und trugen weder Perrücke noch Strümpfe. „Da erschien ich Räuber und rief: Wesshalb sollen die da immer voran

*) Cap. V.
**) Desgl.

„und diese andern immer hinterdrein gehen? Und mit der vollen Kraft „meiner Lunge blies ich auf die alte ehrwürdige Akademie, welche „alle die ängstlichen Gleichnisse unter ihren Talaren verbarg, und blies „auf die Alexandriner-Bataillone, die in Carré aufgestellt waren, dass „Wort und Vers durcheinander wirbelten. Ich stülpte dem alten Lexi„con eine rothe Mütze auf und rief: kein Wort ist mehr Senator, kein „Wort ist mehr bürgerlich. Ich rief einen Sturm auf dem Grunde des „Tintenfasses hervor und vermischte die schwarzen Schaaren der Worte „mit den weissen Schwärmen der Ideen und sprach: es giebt kein Wort, „auf welchem die Idee mit ihrem reinen Fluge, noch frisch und feucht „vom Azur des Himmels, nicht verweilen und rasten kann.“ — So schloss er in der That das ganze Gebiet der französischen Sprache dem Drama wieder auf, aber immer mit Vorsicht und stets Schritt vor Schritt. Selbst dort, wo vielleicht die meiste Gelegenheit dazu gewesen wäre, in jener schlüpfrigen Scene zwischen Maguelonne und Franz I. in „Le roi s'amuse (Akt 4, Scene 3—4) macht er von dieser sprachlichen Freiheit keinen Missbrauch. Dennoch aber hätte er diese Gewandtheit im Verse, diese Meisterschaft in der Behandlung der Sprache überhaupt vielleicht nicht gehabt, wenn er nicht allen seinen Gegnern, ja vielleicht allen seinen Zeitgenossen an Kenntniss der französischen Sprache, ihrer Dialekte, ihres Wortschatzes, ihres Geistes so bedeutend überlegen gewesen wäre. Denn es wäre unrecht, das verkennen zu wollen; er ist ein Sprachgenie ersten Ranges. Er kennt wirklich die Sprachweise aller Berufsklassen, aller Stände, selbst jener der „Galeeren und der Diebssprache“, er kennt wirklich die Dialekte der einzelnen Provinzen, die Idiome von ganz Frankreich, die Sprachweise der verschiedenen Jahrhunderte, er verfügt wirklich über einen Wortschatz, der in's Ungeheuerliche geht. Was namentlich das letztere anlangt, so wird es für einen Nichtfranzosen schwer, darüber ein völlig richtiges Urtheil sich zu bilden, um so mehr aber sind die Franzosen selbst der höchsten Anerkennung darüber voll. „Während der Sprachschatz der gewöhnlichen Leute sich auf kaum einige hundert Worte beschränkt,“ sagt etwa ein französischer Schriftsteller,*) der sich eingehender hiermit beschäftigt, „während die meisten unserer Autoren über einen „Sprachschatz von höchstens 2000 Worten, einzelne aber, die sich in„dessen auf ihren Reichthum in dieser Beziehung besonders etwas zu „Gute thun, über etwa 3000 Worte verfügen mögen, während ferner

*) Edm. About.

„das Lexikon der Akademie etwa 6000 Worte zählt, beläuft sich der „Sprachschatz Victor Hugo's auf nicht weniger als 27000 Worte.“ Es mag diese Schätzung vielleicht übertrieben erscheinen, dennoch ist ihre Richtigkeit bei der wirklich überraschenden Fülle des Victor Hugo'schen Wortschatzes keineswegs unmöglich. Man begreift aber, wie er selbst dadurch gefördert werden musste, und wie er allen nach ihm kommenden Dichtern einen wahrhaft unerschöpflichen Schatz damit aufschloss.

Cap. XIV

Dieser Sturz der äussern Schranken, diese Befreiung der dramatischen Poesie von den Regeln, von den sogenannten Einheiten der Zeit und des Ortes, von dem Glauben an die Fixirung der Sprache, diese Sprengung aller conventionellen Fesseln ist die Glanzseite der von Victor Hugo und seiner Schule erstrebten Reformen. Die Vorrede zum Cromwell, wie seine Dramen selbst athmen hier in gleicher Weise Kühnheit und Mässigung und verrathen in dieser Beziehung die Hand und den Blick des Meisters. Freilich versuchte man gleichzeitig auch eine innere Reform, eine Befreiung des Inhaltes und der Gedanken, ja Victor Hugo hatte in der erwähnten Vorrede eben von ihr aus seinen Ausgangspunkt genommen, um auch jene mehr äussere Befreiung des Dramas daraus folgern zu können. Aber so sehr man auch der pseudo-klassischen Schule gegenüber damit im Rechte war, hatte man dennoch hier nicht in allem dasselbe Glück. Jene weise Mässigung, die in der Niederwerfung der äussern Schranken so erfolgreich hervortrat, ging hier in der innern Reform immer mehr und mehr verloren, denn indem hier um jeden Preis das neue Drama zum Gegensatze der alten Tragödie gemacht werden sollte, so kam man hier im Eifer der Reaction wenigstens in vielem zu dem entgegengesetzten Extrem. „Der Hauptfehler dieses Manifestes war,“ sagt Demogeot, „dass es ein Manifest war. Q'on voulut faire „du drame la négation bruyante de la tragédie. Q'on chercha „non le beau en soi, mais la contradiction.“ Im Kampfe erhitzen sich die Ideen und enden, ehe man es ahnt, in Uebertreibung. Die Wahrheit allein wäre nicht anziehend, nicht herausfordernd genug für eine solche Kriegserklärung.

So war es eine der einfachsten Wahrheiten, dass es die Aufgabe der modernen Poesie nicht sein könne, ausschliesslich den Anschauungen

der Antike zu huldigen, dass sie sich vielmehr, um wahr und natürlich zu bleiben, von den bewegenden Gedanken unserer modernen Zeit, unsers eigenen Ich's völlig durchdringen lassen müsse. Der Gedanke, dass die Menschheit, die Gesellschaft sich ändere, und dass die Poesie diese Aenderungen mitmachen müsse, ist ja so einfach und von so überzeugender Wahrheit, dass es zu seinem Beweise kaum irgend eines Apparates bedurft hätte. Aber Victor Hugo lässt sich an dieser einfachen Wahrheit nicht genügen. Er sucht ein Prinzip für die neue Reform und glaubt, dasselbe in der Entwickelung der Gesellschaft zu finden. Er theilt also die Entwickelung in die drei Epochen der „primitiven", der „antiken" und der „christlichen" Zeiten ein, und lässt die ersten lyrisch, die zweiten episch, die letzten dramatisch sein. Dann aber wirft er in Folge dieser einmal angenommenen Dreitheilung nun alle christlichen Jahrhunderte in Eins zusammen, gleich als ob zwischen der Zeit des heiligen Athanasius und der unsrigen kein Unterschied wäre. Wenn er daher so, um es der Antike entgegenzusetzen, nichts hat, als eben diese wirre Gesammtheit aller dieser verschiedenen Jahrhunderte, deren Wesen und Kern man so recht eigentlich im Mittelalter verkörpert zu sehen glaubte, so ist das ein „zu viel". Es mag freilich diese Gegenüberstellung des Mittelalters zur Antike der von Châteaubriand angebahnten Zeitrichtung der Romantik *) entsprechen, aber sie ist trotzdem ein Irrthum, denn Victor Hugo vergisst dabei, dass wir vor allem „wir selbst" sind, dass daher die wahre moderne Poesie sich nicht ausschliesslich nach der Antike, aber auch nicht ausschliesslich nach seinem Mittelalter zu richten habe. Freilich sind wir Erben sowohl des Mittelalters als auch der Antike; aber wir sind, wie von letzterem durch die Religion, so von ersterem nicht weniger durch die ganze kirchliche, politische und sociale Umgestaltung — durch die Reformation und das Zeitalter der Revolutionen — getrennt. Es wäre daher richtig gewesen, für unsere moderne Poesie auch eben diese unsere Neuzeit mit ihrer kirchlichen, politischen und socialen Umgestaltung nicht aber das Mittelalter der Antike entgegen zu setzen. So würde Victor Hugo nur dem Manne gleichen, der ein Götzenbild umstösst, um ein anderes, nicht besseres an seine Stelle zu setzen.

*) Cap. VII.

Cap. XV.

Doch wenn ihn auch so die Reaction gegen die Antike fortreisst, ihr in mehr genialer als richtiger Weise das Mittelalter entgegen zu setzen, es hätte sich dieser Irrthum als ein mehr an der Oberfläche liegender leicht ausmerzen und verbessern lassen. Weit verhängnissvoller war es, dass gerade auch in dem fundamentalsten Punkte seiner Theorie Victor Hugo sich zu einer ähnlichen Uebertreibung verleiten liess. Was konnte es Wahreres geben, als dass in der Welt neben dem Schönen das Hässliche; in der Seele des einzelnen Menschen neben dem Geistigen auch das Thierische, neben dem Guten auch das Böse vorhanden sei; dass aber die klassische Schule durch das völlige Liegenlassen dieser andern Hälfte der Schöpfung, dieser Schattenseite der Natur sich in ihrer Selbstbeschränkung auf ein überkommenes und zu eng gefasstes Ideal von Heroismus und Grösse um einen wichtigen Theil wahrer, dichterischer Schönheiten gebracht und selbst betrogen habe? Was konnte daher richtiger sein, als die Forderung, dass dem gegenüber die moderne dramatische Poesie das Bewusstsein dieses Contrastes keineswegs zu verheimlichen, sondern zur Geltung zu bringen und so die ganze Wirklichkeit, die Lichtseite und die Schattenseite der Schöpfung in sich aufzunehmen habe; dass sie demgemäss diesen Zwiespalt in der Natur sowohl äusserlich unter dem Gegensatze des Schönen und des Hässlichen, des Erhabenen und des Grotesken, als auch im Innern des Menschen selbst in dem Kampfe jener zwei entgegengesetzten Prinzipien seines eigenen Ichs, des Guten und des Bösen darzustellen habe?

Aber so richtig dies auch ist, so vergisst Victor Hugo dabei doch ein sehr wesentliches Moment, dass nämlich das Böse oder das Hässliche sich dem Bewusstsein und Gefühle eben als das „was nicht sein soll“ darstellt, und dass das Böse und das Hässliche sich so dem Bewusstsein und Gefühle stets nur als das zu bekämpfende, zu überwindende Element zeigt.

Wenn daher Victor Hugo in seiner Vorrede zum Cromwell und in der Ausführung in seinen Dramen das Böse in einer solchen Bedeutung und Intensität auftreten lässt, dass es nach ihm für das Drama ein dem Guten völlig gleichberechtigtes Moment bildet, dass das Hässliche dem Schönen als völlig ebenbürtig an die Seite, das Groteske als

entsprechendes, ja nothwendiges Gegenstück des Erhabenen auftritt, so ist dies doch ein Irrthum. Freilich sagt Victor Hugo „gerade so ist „die Wirklichkeit, und wenn dort in der äussern Welt sich Gutes und „Böses, Schönes und Hässliches, Erhabenes und Groteskes in durchaus „gleicher Weise kreuzen, so müssen sie das nicht minder auch im „Drama thun". Aber einen Augenblick! Ist denn dies Bewusstsein, dies Gefühl, dem sich das Böse und das Hässliche als das „was nicht sein soll" darstellt, etwa nicht reell? Liegt es nicht in uns allen? Erkennt es nicht auch Victor Hugo in seiner Existenz ausdrücklich und wiederholt an? Ja, baut er nicht eben auf ihm, auf dem Dasein dieses Bewusstseins in uns, dass nicht alles so ist wie es sein soll, seine ganze Theorie, sein ganzes Raisonnement gegen die klassische Richtung auf? Die volle und ganze Wirklichkeit besteht daher nicht, wie Victor Hugo es darstellt, aus nur zwei Elementen, dem Guten, Schönen, Erhabenen auf der einen, und dem Bösen, Hässlichen, Grotesken auf der andern Seite, sondern die ganze volle Wirklichkeit besteht vielmehr aus drei Elementen, einmal aus dem Guten, Schönen, Erhabenen; zum zweiten aus dem Bösen, Hässlichen, Grotesken; zum dritten aber aus dem Bewusstsein, dass dies Böse, Hässliche, Groteske für unser Gefühl eben das ist, was nicht sein soll. Es wird daher, so wenig es richtig wäre, mit der pseudoklassischen Schule das Böse, Hässliche, Groteske aus der Tragödie ganz ausschliessen zu wollen, doch auch die Aufnahme desselben an eben diesem Bewusstsein, diesem Gefühle nothwendigerweise ihr Correctiv haben müssen. Das heisst, das Drama wird diesem Bewusstsein von dem „Nicht sein sollen" des Bösen oder Hässlichen seine volle Genugthuung geben müssen, und dasselbe daher nur als „das zu Bekämpfende", „zu Ueberwindende", das „Nicht sein sollende" in sich aufnehmen dürfen. Ist ja doch eben dies Gefühl von dem „Nicht sein sollen" des Bösen oder Hässlichen, wie es in Wahrheit der ganzen, so bunt bewegten Vorderseite der Wirklichkeit, in welcher sich Gutes und Böses, Schönes und Hässliches in gleichberechtigter Weise zu kreuzen scheinen, dennoch als ein alles umfassender Hintergrund gegenübersteht, von welchem doch wieder alles seine einheitliche harmonische Beleuchtung empfängt, so auch der gemeinsame Boden, auf dem sich der Dichter des Drama's, die Personen seines Stückes, die Zuhörer desselben jederzeit wieder zusammenfinden sollen.

Noch einmal also, die Aufnahme des Bösen und des Hässlichen muss daher an eben diesem Hintergrunde der Wirklichkeit, diesem

Bewusstsein, diesem Gefühl von dem „Nicht sein sollen“ des Bösen ihr nothwendiges Correctiv haben. Auch Victor Hugo hätte desshalb einsehen müssen, wie das Böse und das Hässliche nur als zu überwindendes Element in das Drama seinen Eingang finden durfte, oder, wie andere es ausdrücken, dass es nur als „Moment“ in die concrete Idee des Guten und Schönen eintreten konnte. Er hätte begreifen müssen, dass das eigentliche Wesen der Dinge und das Schöne doch wesentlich ein und dasselbe sei, das Hässliche aber nur herangekommen und daher „nur ein Mittel, aber niemals ein Zweck, nur ein Schatten aber niemals das Object selbst“ sein durfte. Stellt er das Hässliche und das Böse demnach als völlig gleichberechtigt dem Schönen und Guten an die Seite, so stellt er sich damit zu jenem erwähnten Bewusstsein und Gefühl in eine nicht zu tilgende Differenz, indem er hier in der Kunst zwei Prinzipien anerkennt und sich so für die dramatische Poesie geradezu zum „Manichäismus“ bekennt.

Cap. XVI.

Mit dieser unserer Auffassung stimmt übrigens auch ganz und gar die christliche, und Victor Hugo thut unrecht, sich auf sie für seine eigene zu berufen. Freilich ist es richtig, dass gerade die christliche Religion den Zwiespalt in der Schöpfung, in der Natur und dem Menschen selbst, diesen Gegensatz zwischen dem Guten und dem Bösen, dem Unvergänglichen und dem Vergänglichen, dem Schönen und dem Hässlichen stärker und schärfer als früher betont und zuerst klar zum Bewusstsein gebracht hat. Aber gerade die christliche Religion betrachtet das Böse und Hässliche so recht als das „zu Bekämpfende“. Sie setzt sogar bekanntlich die Schöpfung als ursprünglich nur gut, nur schön, und bezeichnet das Böse und das Hässliche als von aussen unrechtmässig (nicht von Gott) in sie hineingekommen. Sie betrachtet sogar diesen Kampf gegen das Böse als ihre Hauptaufgabe und spricht auf das allerausdrücklichste die Hoffnung aus, in einem schliesslichen Siege das Böse und Hässliche einst wieder ganz verschwinden, die Schöpfung in ihrer Integrität wieder hergestellt zu sehen. Ueberhaupt aber kann der Verfasser nicht umhin, diese ganze Hineinziehung der christlichen Religion in Victor Hugo's Beweisführung, so ausserordentlich umfangreich sie in der Vorrede zum Cromwell auftritt, und so sehr sich der Dichter hier auf ihren Standpunkt zu stellen scheint, doch

eben nicht für allzu bedeutungsvoll zu halten. Nach seiner Ansicht wähnt Victor Hugo mehr auf dem Boden der christlichen Religion zu stehen, als dies doch in Wirklichkeit der Fall ist; nur ist sich der Dichter in seiner Anhänglichkeit an Châteaubriand dieses Gegensatzes noch nicht bewusst geworden. Denn nicht nur kann alles, was er über die christliche Religion sagt, doch fortfallen, ohne sein Hauptargument „das Böse existirt in der Wirklichkeit, und darum gehört es auch in das Drama“ irgendwie zu schädigen; sondern eben so wenig wie das Verhältniss des Guten und des Bösen als zweier gleichberechtigter Elemente der christlichen Anschauung entspricht, eben so wenig steht er auch mit seiner Auffassung des Wesens des Bösen überhaupt auf christlichem Boden. Denn wie sehr er auch das Böse, das Hässliche und das Groteske betont und ob er gleich erklärt: „le laid existe a côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière“ ist doch nichts desto weniger daran festzuhalten, dass er ein wirklich Böses, ein objectiv Böses oder Hässliches nicht anerkennt. In dieser wie in allen ähnlichen Stellen redet er vielmehr immer nur von dem, was unserer menschlich subjectiven Auffassung nach hässlich oder böse erscheint, „que tout dans la création n'est pas humainement beau“, nie aber sagt er, dass dies auch wirklich, auch objectiv böse oder hässlich sei. Ja, an der einzigen Stelle, wo er eine Definition des Hässlichen giebt, erklärt er ausdrücklich das Gegentheil: Ce que nous appellons le laid est un détail d'un grand ensemble, qui nous échappe et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà, pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets. Was also uns böse oder hässlich erscheint, erscheint uns nach ihm eben nur als solches, ist aber keineswegs wirklich oder objectiv böse oder hässlich, sondern befindet sich vielmehr mit der gesammten Schöpfung durchaus in Harmonie; nur weil wir diese ganze Schöpfung nicht mit unsern beschränkten Augen zu erfassen vermögen, erscheint es uns als ein Unvollständiges und Unvollkommenes und darum auch als böse und hässlich.

Dies mag nun alles sein, was es will, man mag sogar glauben, dass Victor Hugo bei dieser Definition des Hässlichen trotz seines Manichäismus doch wieder philosophisch zur Einheit des Universum's gelange, jedenfalls ist diese Anschauung nicht die christliche. Weit eher glaubt man hier eine Wahlverwandtschaft mit jener neueren pantheistischen Philosophie zu finden, die sich zu Anfang dieses Jahrhunderts zuerst

in Deutschland und dann in Frankreich so vielfach verbreitet hatte. Und dass Victor Hugo in der That — wenn auch, wie bemerkt, anfänglich noch unbewusst — mit seiner Grundanschauung auf diesem Boden steht, zeigt nicht minder auch jener für ihn so charakteristische, durch alle seine Schriften, durch alle seine lyrischen Ergüsse mit ihrer unbedingten Vergötterung der Natur, durch seine Romane, seine Dramen sich überall in gleicher Weise hindurchziehende fatalistische Zug. „Il y a quelques années qu'en visitant ou, pour mieux dire en furetant Notre-Dame l'auteur de ce livre trouva dans un recoin obscur de l'une des tours ce mot gravé à la main sur le mur

ΑΝΑΓΚΗ

erzählt er selbst in seiner Vorrede zum vielleicht besten seiner Werke, „Notre-Dame de Paris" und fährt dann fort: „C'est sur ce mot, qu'on a fait ce livre". Es möchte das weiter nicht auffallen, wenn es nicht in der That schwer fiele, auch für seine übrigen Romane „Les misérables, les travailleurs de mer, Han d'Islande etc. oder die Dramen Marion de Lorme, Le roi s'amuse,*) Lucrèce Borgia etc. einen andern Grund, auf den sie erbaut wären, zu finden; wenn im Hernani der Dichter durch den Mund des Don Ruy Gomez nicht selbst erklärte „la fatalité s'accomplit" (Akt 5, Sc. 6). Von hier aus gewinnt jenes Wort, welches die düstre Figur Claude Frollo's in die Mauern von Notre-Dame eingegraben, offenbar die Bedeutung, dass wir es hier mit der Ansicht des Dichters selbst zu thun haben. Die *Ἀνάγκη* oder das Fatum regiert bei ihm die Welt und tritt uns in seinen Erzeugnissen oft in schroffster Weise entgegen. Auch lässt sich nicht verkennen, dass diese Auffassungsweise Victor Hugo's im Grunde nur consequent und folgerichtig ist — denn ist das Gute und das Böse, das Schöne und das Hässliche, das Erhabene und das Groteske wirklich völlig gleichberechtigt, beides überhaupt nur nach menschlicher Auffassung, keineswegs aber objectiv von einander verschieden, so hat auch das Gute, das Schöne, das Erhabene kein Recht auf einen endlichen Triumph; siegt es, so ist es Zufall, siegt es nicht, ist es Fatum. Alles, was existirt, ist dann gleichberechtigt, gleich nothwendig, nichts verdient einen Vorzug vor dem andern. Auch diese Auffassung wiederum mag alles sein was sie will, christlich aber ist sie gewiss nicht, und Victor Hugo täuscht sich daher, wenn er mit ihr noch auf dem Boden dieser unserer Religion zu stehen meint. Freilich ist dieser Irrthum bei den

*) Vergl. das folgende Capitel.

Verwirrungen, welche dieser fatalistische Pantheismus damals auch in philosophischeren Köpfen als dem unsers Dichters anrichtete, ein mehrfach getheilter gewesen, dennoch aber bleibt er immer ein Irrthum.

Cap. XVII.

Doch wir haben es streng genommen hier weder mit dem Philosophischen noch mit dem Christlichen sondern allein mit dem Poetischen dieser Ansicht zu thun. Allein gerade die Poesie bindet sich nie an eine bestimmte philosophische Ansicht. Die Poesie wendet sich vielmehr allein an das Gefühl, und zwar an das unmittelbare und allgemein menschliche Gefühl. Je mehr daher aber, wie in dem vorletzten Capitel gezeigt, gerade diesem unmittelbaren Bewusstsein, dem Gefühle, das Böse und Hässliche nur als das „was nicht sein soll" erscheint und auch nach Hugo's eigenem Eingeständniss nur so erscheinen kann, um so verhängnissvoller muss es auch für die Poesie werden, wenn sie dem nicht die unbedingteste Rechnung tragen wollte. Sie darf sich dabei durch schlechterdings keine Philosophie beeinflussen lassen. In seiner Unmittelbarkeit bestimmt vielmehr jenes Bewusstsein und Gefühl sich einzig durch sich selbst. Eben so kategorisch, wie auf einem andern Felde das unmittelbare Bewusstsein als Gewissen im gegebenen Falle sagt: „du sollst!" sagt hier im gegebenen Falle das unmittelbare Bewusstsein als Gefühl „das ist nicht so wie es sein soll; das ist böse, das ist hässlich". Es betrachtet es als ein ihm nicht zu entreissendes Recht, dieses als gut, jenes als böse, dieses als schön oder jenes als hässlich zu empfinden. Es tritt dabei völlig souverain auf und trägt in sich auch nicht den geringsten Zweifel, dass es sich täuschen könnte. Es verlangt daher, dass das von ihm als schön oder hässlich, als gut oder böse Empfundene auch objectiv für schön oder hässlich, gut oder böse gelte. Es setzt mithin als völlig selbstverständlich voraus, dass seiner Empfindung auch die Wirklichkeit entspreche. Die Annahme, dass dem nicht so sei, dass auch das Böse doch objectiv gut, das Hässliche doch objectiv schön sei, ist ihm eine zu fremde, als dass es sich je mit ihr hätte befreunden können.

Ausserdem wechseln die Philosophien, ja, sie widersprechen sich nicht selten. Der Boden aber, auf dem sich der Dichter eines Drama's, die Personen seines Stückes, die Zuhörer aller Jahrhunderte, wie in Einem zusammenfinden sollen, muss nothwendig ein fester, ein allen Menschen

gemeinschaftlicher sein. Er wird auch desshalb wiederum nicht minder nur in jener Identität dieses Gefühls für das Rechte bestehen können, das stets unveränderlich und in uns allen wesentlich gleich, immer die gesammte Menschheit wie mit einem unsichtbaren Bande zu einem Ganzen, einer moralischen Einheit verknüpft hat. Die Poesie muss daher auch aus diesem zweiten Grunde, soll uns anders das Drama in einer höheren und veredelten Stimmung zurücklassen — und dies ist wie für jedes Kunstwerk so doch auch für die Dramen Victor Hugo's der eigentlichste Zweck — diesem Gefühle für das Recht seine volle Rechnung tragen; das heisst, es muss sich sowohl in den Charakteren als in der Lösung der Handlung das Gute als Gutes und daher Berechtigtes, das Böse als Böses und daher als „nicht sein sollendes" Element erweisen. Es schliesst das keineswegs aus, dass nicht auch die Nachtseite in das Drama eintrete, nur muss eben auch dem Gefühle, welches uns sagt, dass diese Nachtseite eben nicht die Lichtseite der Schöpfung sei, seine Genugthuung werden; beide dürfen nicht als gleichberechtigte Launen des Zufalls hervortreten, schön und hässlich nicht als dasselbe erscheinen. Die Seele darf nicht in Empörung zurückgelassen werden, es muss die Harmonie der Weltordnung eben auch für das Gefühl nicht etwa blos philosophisch gewahrt sein.

Man könnte freilich den Einwand machen, dass doch dieses Rechtsgefühl in allen nicht absolut dasselbe sei. Aber wenn auch nicht in allen äussern Einzelnheiten, so ist es doch in seinem wesentlichen Grunde stets und in allem ein und dasselbe geblieben, die den Menschen eigenthümliche moralische Einheit hat sich noch nie verleugnet. Mit welcher Sorgfalt hält sich nicht auch Victor Hugo's Vorbild, Shakespeare, auf eben diesem uns allen gemeinschaftlichen Boden! Aus so verschiedenem Teige er seine Gestalten formt, wie sehr auch immer ein jeder Jago, Richard III., Othello, Shylock nach seinem ihm eigensten Naturell handeln mag, stets finden sie, finden ihre Handlungen sofort an diesem gemeinschaftlichen Rechtsgefühle, diesem gesunden Sinne aller ihren Richter. Indem ihre Verirrungen sich in der Seele jedes Zuschauers, in jenem allen gemeinschaftlichen Grunde des Gewissens und des Rechtsgefühls widerspiegeln, werden sie als solche auch sofort erkannt, die Verirrung als Verirrung, das Verbrechen als Verbrechen, das Böse als Böses, das Hässliche als Hässliches. Man kann gerade bei ihm sagen, niemals wagt es Shakespeare die Verirrung als berechtigt, das Böse als gleich mit dem Guten, das Hässliche als das nur unvollkommene Schöne dem Zuhörer aufzuoctroyiren; sondern wie seine Figuren sofort

in der Seele des Zuschauers ihren Richter finden, so bestimmt sich auch ihr Geschick stets aus diesem unserm Rechtsgefühle heraus, niemals sehen wir uns durch den Ausgang und die Lösung des Drama's verletzt oder empört. Ganz anders ist es bei Victor Hugo. Er bewegt sich nicht auf einer solchen Basis sittlicher Gesundheit, dass unser Gefühl für das Rechte, diese den Menschen eigenthümliche moralische Einheit stets ihre volle Genugthuung fänden. Seine hervorstechenden Figuren sind vielmehr meist eine seltsame Mischung von Gut und Böse. Nun giebt es ja in der That Menschen, die wir in einer Hinsicht bewundern, in einer andern aber eben so sehr verabscheuen müssen, auch treten ja bei andern Dichtern oft Gestalten dieses Genre's auf, die wie in dem Shakespeare'schen Othello oder Shylock oder dem Hagen der Nibelungen durch eine grossartige Seite ihres Charakters unsere Bewunderung, durch ihre Wildheit oder Verblendung in anderer Hinsicht unser Entsetzen erregen; aber auch abgesehen davon, dass die strikte Durchführung einer solchen Figur nur einer wahrhaft Shakespeare'schen Meisterhand glücken wird, immer muss, wenn sie dem gesunden Sinne der Zuhörer gegenüber überhaupt gelingen soll, eine starke und scharfe Sonderung dieser beiden Seiten aufrecht erhalten werden. Leider aber gelangt Victor Hugo nicht dazu. Er verlangt nicht, dass wir unterscheidend die eine Seite eines solchen Charakters bewundern, die andere verabscheuen. Er sucht vielmehr beide Seiten möglichst in einander verschwimmen zu lassen. Hören wir ihn selbst. „Prenez", sagt er in seiner Vorrede zu Lucrèce Borgia. „la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète: placez-la où elle ressort le mieux dans le coeur d'une femme . . . . et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur, que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel: dans votre monstre mettez une mère; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature, qui faisait peur, fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux." Wohl gemerkt, er sagt nicht, was man sich gefallen lassen könnte, le sentiment maternel intéressera même dans la difformité morale la plus hideuse: la mère vous fera pleurer dans un monstre. Er sagt vielmehr, die ganze Erscheinung, die ganze Lucretia Borgia wird eure Theilnahme gewinnen, „le monstre intéressera, le monstre fera pleurer, cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux". Also das Scheusal selbst, diese grösste moralische Verkommenheit selbst soll uns gleichwohl interessiren, unsere Sympathie gewinnen, uns als „fast schön" erscheinen.

Dass dieses eine Vermischung oder richtiger eine Verquickung des Guten und des Bösen ist, wie sie bei dem gesunden Sinn aller nicht mehr bestehen kann, leuchtet ein, und Victor Hugo bleibt denn auch nichts übrig, als diese grösste „moralische Verkommenheit" sich möglichst hinter einer sympathischen Eigenschaft verbergen zu lassen, diese letztere so in den Vordergrund zu stellen, dass man hinter ihr, wie hinter einem vorgezogenen Schleier die wahre Gestaltung der dramatischen Persönlichkeit in unterscheidender Auffassung nur mit Mühe erkennen kann. Selbst so wandelt er auf äusserst schmalem Pfade, und es gelingt ihm theilweise doch nur knapp, seinen Figuren wirkliche Sympathie zu erhalten. Trotz aller seiner Meisterschaft ist es geradezu widerwärtig, ein Geschöpf wie Lucretia Borgia in einem Athem den Giftbecher reichen und ihre Liebesergiessungen zu ihrem Sohne uns herdeklamiren zu hören, und jenes Urtheil eines deutschen Kritikers *) „étrange héroïne de théâtre, dont on voudrait cacher les infamies au lieu de les produire", möchte wohl auch von den besten Freunden des Dichters getheilt werden. Hier bei solchen Figuren hört denn doch jener gemeinsame Boden des uns allen innewohnenden Gefühles für das Rechte, jene moralische Einheit der gesammten Menschheit auf, und wenn Victor Hugo trotzdem verlangt, dass wir dennoch einen solchen verkehrten Standpunkt seines Helden theilen sollen, so fordert er damit eben, dass wir jenen gemeinsamen Boden verlassen und uns ausserhalb desselben stellen sollen. Es möge dies noch ein Beispiel, und zwar vielleicht das charakteristischste für Victor Hugo und doch auch das von allen am geschicktesten ausgeführte — der Hernani — zeigen. Rebell und Bandit auf der einen Seite, ist er auf der andern das vollendetste Muster von Ehrenhaftigkeit. Es ist eben der „honneur castillan", der ihm das erstere gestattet, ohne dadurch in irgend etwas um seine Ehre zu kommen; der aber dagegen auch um so strenger Ritterlichkeit und Grossmuth, Unverletzlichkeit des Gastrechts, Schonung selbst des Nebenbuhlers, Erfüllung des gegebenen Wortes selbst bis zur eigenen Aufopferung auf das unerbittlichste fordert. Nun hat freilich in Spanien von jeher bis auf unsere Tage eine Rebellion nie für etwas Unehrenhaftes gegolten und selbst das Banditenthum in einem gewissen Ansehen gestanden. Dennoch aber bleibt es immer ein trauriger Held, der sich als Meuchelmörder behandeln und die Worte:

*) Plötz, Manuel de la Litt. Franç.

„Vous m'assassinerez!
„Ah! vous croyez bandits, que vos brigades viles
„Pourront impunément s'épandre dans les villes
„Que teints de sang, chargés de meurtre, malheureux!
„Vous pourrez après tout faire les généreux
„Et que nous daignerons, nous victimes trompées,
„Anoblir vos poignards du choc de nos épées
„Non, le crime vous tient. Partout vous le traînez
„Nous des duels avec vous! arrière! assassinez!"

(Akt II, Scene 3.)

ohne eine Entgegnung finden zu können „sombre et pensif" in's Gesicht sagen lassen muss. Was, fragt man sich, ist da noch für ein Unterschied zwischen dieser und jener italienischen Räuberehre und Räuberfrömmigkeit, die sich einander nie das Wort brechen oder mitten im Stehlen und Morden andachtsvoll zur Madonna emporblicken. Nun mag man dergleichen Figuren ja auf das Theater bringen, auf alle Fälle aber muss ein solches Zerrbild der wahren Ehre und der wahren Frömmigkeit auch auf der Bühne als Zerrbild und Verirrung erscheinen, damit es sich an dem gesunden Sinn der Zuschauer von selbst richtet. Aber eben dies will Victor Hugo durchaus nicht. Er verlangt vielmehr von uns, dass wir diesen Standpunkt seines Helden als berechtigt anerkennen, in diesem „honneur castillan" wirkliche und wahre Ehrenhaftigkeit erkennen. Mit andern Worten, der „honneur castillan" soll nach der Absicht des Dichters hier nicht mehr einen Richter an dem Gewissen und dem gesunden Sinne aller Zuhörer finden, denn dem allgemeinen Gefühle für das Rechte möchten dergleichen Zustände denn doch ein wenig zu „spanisch" vorkommen, sondern das Gewissen und der gesunde Sinn aller soll sich bei der Beurtheilung seines Helden vielmehr nur noch von dem „honneur castillan" lenken lassen.

Es wäre leicht, die angeführten Beispiele durch andere (Triboulet etc.) zu ergänzen. Eine wirkliche ungetheilte Sympathie für seine Figuren zu hegen, ist daher schwer. Es sind pikante, aber keineswegs unangreifbare Figuren. Sie flössen uns daher auch weit weniger Bewunderung und wirkliche Hochachtung ein, als sie uns vielmehr wie eine blendende Rakete mit ihrem ungewohnten Glanz einen Augenblick bestechen; ihr moralischer Werth ist in den meisten Fällen ein mindestens sehr problematischer.

Es ginge indessen vielleicht noch an, wenn wenigstens im Ausgang der Stücke, in der Schlusskatastrophe unser Rechtsgefühl

seine völlige poetische Genugthuung fände. Aber gerade hier vor allem liebt es der Dichter, mit einer möglichst grellen Dissonanz der Schöpfung zu schliessen. Wir haben in dieser Beziehung schon auf das „la fatalité s'accomplit!" des Hernani aufmerksam gemacht. Nicht mindere Härten finden sich in Marion de Lorme etc., in denen sich das Geschick der handelnden Personen nur aus einem rein äusserlichen nebenher gehenden Kampfe entscheidet. Es tritt aber alles noch verhältnissmässig zurück, wenn man auf den Ausgang der Lucrèce Borgia oder des Le roi s'amuse blickt. Man erwartet hier in dem ersten Drama etwa, dass die furchtbare Giftmischerin, nachdem ihr Sohn Gennaro ohne ihr Wissen an dem entsetzlichen Mahle, das allen Tischgenossen den Tod bringt, Theil genommen und sie ihn so ahnungslos und wider ihren Willen mit vergiftet hat, sich in ihrem Schmerze um den Verlust ihres einzigen und letzten Gutes selbst den Tod giebt. Es wäre so das Verbrechen gerächt worden, eine Sühne vorhanden und die Schuld durch den Verlust des Sohnes sowie den eigenen Tod getilgt, unser Rechtsgefühl befriedigt gewesen. Aber mit einer wahrhaft schrecklichen Raffinerie giebt Victor Hugo der Sache eine kleine, aber um so entsetzlichere Wendung. Das Mahl ist gehalten. Lucretia Borgia erscheint, um sich an ihrer Rache zu weiden, sie entdeckt, dass ihr Sohn Gennaro das Mahl getheilt, und gerade dieser muss als der einzige, dem noch Kraft genug übrig geblieben ist, seine Freunde rächen und so der Sohn die Mutter ermorden. Freilich ist auch so eine Strafe vorhanden, aber um welchen Preis. Ein neues, noch entsetzlicheres Verbrechen, der Muttermord muss hier die Rache übernehmen, und gerade das einzige, was an Lucretia Gutes ist, ihre so aufopfernde und doch so sorgsam verheimlichte Liebe zu ihrem Kinde ihr den tödtlichen Schlag geben. Der einzige, dem sie nur Gutes erwiesen, tödtet sie; die einzige Hand, die nicht schlagen durfte, trifft sie.

Und wollte man sich selbst über Lucretia beruhigen, was hatte denn eigentlich Gennaro Fürchterliches gethan, er, von dem es kurz vorher noch heisst „Tu es innocent encore!" (Akt III, letzte Scene), um das fürchterliche Verbrechen des Muttermordes auf sich laden zu müssen? Der Dichter wühlt hier mit wahrer Wollust in dem Entsetzlichen, er kann uns schaudern machen mit seiner „fatalité!"

Ganz ähnlich steht es mit dem „Le roi s'amuse", und doch sagt grade von diesem Drama Victor Hugo selbst: „Au fond de l'un des autres ouvrages de l'auteur il y a la fatalité! Au fond de celuici il y a la Providence". Aber es ist eine seltsame „Vorsehung", die hier

herrschen soll. Doch hören wir Victor Hugo's Vertheidigungsrede. „In diesem Drama", sagt er, „ist der König nur ein Gliedermann, Triboulet aber die eigentliche Triebfeder des Ganzen. Triboulet, selbst hässlich und verkrüppelt, hasst alles Glänzende und reizt daher den König unaufhörlich gegen dasselbe auf. Eines Tages, als mitten in einem Feste Triboulet den König antreibt, die schöne Frau von Cossé zu entführen, dringt plötzlich M. de Saint-Vallier in den Saal und wirft dem Könige die Entehrung seiner Tochter Diana von Poitiers vor. Triboulet verspottet den Greis. Dieser verflucht ihn. Der Fluch geht in Erfüllung, indem Triboulet's eigene Tochter Blanche von eben demselben Könige entführt und entehrt wird. Der Fluch des Herrn v. St. Vallier ist daher der eigentliche Gegenstand des Drama's."

Das klingt freilich sehr verlockend; aber wir müssen uns erinnern, dass Victor Hugo seinem Drama diesen „fond" erst giebt, als dasselbe nach seiner ersten Aufführung seiner politischen Anspielungen wegen verboten wurde, und daher zusehen, ob hier nicht etwa der Advokat Victor Hugo dem Dichter Victor Hugo doch etwas untergeschoben habe. Vor allem erscheint im Stücke selbst der König durchaus nicht als der blosse Gliedermann, den Triboulet hin und her zieht, und der allein von diesem verdorben wird. Sollten wir diesen Eindruck gewinnen, der übrigens auch gegen das historische und traditionelle Bild dieses Königs verstossen würde, so hätte Victor Hugo sein Stück wenigstens anders einrichten müssen. Wir brauchen in dieser Beziehung nur die ersten Worte Franz I. zu hören:

„Comte, je veux mener à fin cette aventure
„Une femme bourgeoise et de naissance obscure
„Sans doute, mais charmante" —

und wir wissen sofort, mit wem wir es zu thun haben. Es sind dies aber die ersten Worte des Stückes überhaupt. Es ist daher wie der erste so auch der sich am meisten einprägende Eindruck, den wir hier vom Könige empfangen, und der durch nichts während des ganzen Stückes abgeschwächt wird. Er spricht sie, ehe Triboulet überhaupt erscheint, der erst gegen Ende der Scene kommt, und kann daher von diesem keineswegs verführt sein. Der König geht eben seinen eigenen Weg. Auch während der Galanterien, die Franz I. den Damen de Cossé und de Coislin spendet, hält sich Triboulet durchaus im Hintergrunde, er reizt denselben so wenig, dass er nur ein paar Worte bei Seite zu M. de Gordes spricht (Il va fâcher etc.). Ebenso sind seine Bemerkungen über des Königs schlechte Verse durchaus unverfänglich, und

gleich darauf verlässt er mit Franz I. die Scene. Während somit der König sich hier bereits ganz so zeigt wie er ist, kann man nicht behaupten, dass Triboulet etwa die Triebfeder dieses Handelns gewesen, noch selbst, dass er ihm näher oder vertrauter gestanden, als etwa M. de la Tour-Sandry oder M. de Gordes. Späterhin reibt er sich allerdings an den Höflingen und übt seinen Witz an ihnen, aber nicht mehr als diese an ihm (Scene 3). Er warnt sogar den König

„Prenez garde!
„Une bourgeoise, ô ciel! . . . . .“ (Scene 4)

und tritt überhaupt erst in den Vordergrund in der letzten Scene mit M. de St. Vallier, um sich den Fluch desselben zuzuziehen. Es ist wahr, er ist der Vertraute des Königs, er hasst die Edelleute, ja er mag sich ihnen in diesem gegenseitigen Kampfe und Hasse bisweilen als

. . . . . le noir démon, qui conseille le maître

(Akt II, Sc. 2) gezeigt haben. Damit aber hört es auch auf, und wenn ihn daher Hugo in seiner Vertheidigungsrede als allein verantwortlich für die Schuld des Königs hinstellt und diesen nur als Werkzeug in der Hand seines Narren angesehen wissen will, so passt dies schlechterdings nicht zur Anlage des ersten Aktes. Es ist vielmehr nach der hier im ersten Akt vorliegenden Charakterzeichnung Franz I. nur seine eigene Schlemmerei und Wollust, dieses Streben, sich um jeden Preis zu amüsiren, „cette luxure royale“ (Akt I, Sc. 5), die ihn vorwärts stösst und die Triebfeder seines ganzen Handelns bildet und für welche Triboulet eben so wenig als irgend einer der andern Hofleute etwas kann. Es wäre auch schwer für den Lehrmeister gewesen, an einem solchen „Schüler“ noch viel zu verderben. Von hier aus scheint denn auch der übrige Theil der Deduction des „Advokaten“ Hugo gleich gewagt. Freilich zieht sich Triboulet, und nicht ohne grobes Verschulden nun den Fluch des M. de Saint-Vallier zu. Nun gilt aber in dem Stücke selbst dieser Fluch zunächst nur Triboulet dem „Narren“. Der Advokat Victor Hugo will das zwar in seiner Vertheidigung nicht wahr haben. Cette malédiction, sur qui est-elle tombée? Sur Triboulet, fou du roi! Non! Sur Triboulet . . . qui est père, qui a une fille. Aber in dem Drama selbst sagt der Dichter Victor Hugo gerade das Gegentheil:

„Sire, ce n'est pas bien,
Sur le lion mourant vous lâchez votre chien“

(Akt I, Sc. 5), denn dieser „Hund des Königs“ kann eben nur Triboulet „der Narr“ sein, auch hat nur der „Narr“ den Greis beleidigt,

von Triboulet dem „Vater“ ist überhaupt bis dahin noch gar keine Rede gewesen. Wenn daher der Fluch nicht den Narren, sondern den Vater in Triboulet trifft, d. h. diesen ganz ähnlich wie Lucretia Borgia an dem Einzigen, was überhaupt Gutes an ihm ist, an seiner Liebe zur Tochter erreicht, so ist das schon immer bedenklich. Aber dies auch zugestanden, da diese Liebe zu seiner Tochter ja die einzige verwundbare Stelle ist, wo Triboulet zu treffen; auf alle Fälle würde sich der Fluch denn doch mit dem Schlusse des dritten Akts erfüllt haben. Saint-Vallier hatte sich beklagt, dass seine Tochter vom Könige gemissbraucht und entehrt sei. Er wird desshalb von Triboulet verhöhnt. Jetzt ist auch dessen Tochter Blanche ganz ebenso entführt und von demselben Könige entehrt, d. h. Triboulet ganz in derselben Lage, wegen deren er den Vater Dianens verspottet. Er vermag nun selbst zu fühlen, wie jenem zu Muthe gewesen, der Fluch hat ihn eben dahin gebracht und sich damit vollständig erfüllt, denn auch die Strafe darf nicht über das Vergehen hinausgreifen. Allein Victor Hugo's Stück ist damit noch keineswegs zu Ende. Es kommen noch zwei ganze Akte, die eigentlich mit dem Fluche St. Vallier's gar nichts zu thun haben und nur durch eine Sophisterei des Advokaten Hugo damit verknüpft erscheinen, denn „une fois sa fille séduite et perdue“, sagt dieser, „il tendra un piége au roi pour la venger, c'est sa fille, qui y tombera. Ainsi Triboulet a deux élèves, le roi et sa fille; le roi qu'il dresse au vice, sa fille qu'il fait croître pour la vertu. L'un perdra l'autre. Il veut enlever pour le roi Madame de Cossé, c'est sa fille, qu'il enlève. Il veut assassiner le roi, pour venger sa fille, c'est sa fille, qu'il assassine.“ Aber dies Gebäude ist doch ein wenig löcherig. Wenn Triboulet Mad. de Cossé für den König entführen wollte und in der That seine eigene Tochter entführte, so ist er dadurch auch zugleich bestraft. Wenn er sich aber nachher an dem Entehrer derselben rächen will, so ist das ebenso in der Ordnung, als wenn der Graf von St. Vallier dem Könige droht. Denn Franz I. ist, wie schon gezeigt, schuldig, selbstschuldig, nicht nur an Blanche, sondern auch an Diane de Poitiers, an den Damen de Cossé und de Coislin, sogar an M. de St. Vallier (vergl. Akt I, Sc. 5 mit Akt III, Sc. 4). Unser Rechtsgefühl verlangt daher auch für ihn eine Strafe; eine Vergeltung der „Vorsehung“ muss daher ihn eben so gut, eben so sehr treffen als Triboulet. Wenn daher dieser dem Könige eine Falle legt und Franz I. auch wirklich in sie hineingeht, aber glücklich daraus gerettet wird, indem sich Blanche in ihrer Verkleidung für ihn tödten lässt, so ist dies in dreifacher Hinsicht eine Härte, die wohl mit

der Hugo'schen „fatalité“, aber nicht mit der „Vorsehung“ übereinstimmen will. Denn indem einmal hier der Vater so das Werkzeug zum Tode seiner über alles geliebten Tochter wird, liegt in dieser Anordnung etwas, was uns fast ebenso widerstrebt, als der Muttermord in Lucretia Borgia. Hier noch eine Wirkung des bereits im 3. Akte in Erfüllung gegangenen Fluches sehen zu wollen, hiesse nur, die Strafe über das Vergehen hinausgehen zu lassen. Sodann trifft zweitens dieser Ausgang die Tochter Triboulet's, Blanche. Diese aber trifft im Grunde gar keine Schuld, es müsste denn sein, dass sie ihrem Vater nicht gesagt habe, dass ein junger Mann ihr auf dem Wege zur Kirche gefolgt sei und sie ihn — angesehen habe. Für dieses Vergehen verdient sie denn doch weder ihre Entführung, noch ihre Entehrung, noch ihren Tod. Sie wird daher, ganz wie vorhin Gennaro, von Victor Hugo einfach seiner fatalité geopfert oder, wie er es hier nennt, seiner „providence“. Statt dessen trifft endlich drittens dieser Ausgang den eigentlich Schuldigen gar nicht. Ganz in seine „luxure royale“ versunken, schuldig des Ehebruches mit Diana v. Poitiers, mit Mad. de Cossé und Mad. de Coislin, schuldig der Entehrung Blanche's, schuldig der Ungerechtigkeit gegen St. Vallier, geht Franz I. eben so heiter und lachend aus dem Stücke heraus, als es angefangen hatte, gleich verliebt, gleich entartet, gleich versunken. Das ist etwa, was Victor Hugo seine „providence“ nennt. Doch seien wir gerecht gegen den Dichter. Wir haben wiederholt auf den Gegensatz zwischen der Vertheidigung des Advokaten Victor Hugo und dem Drama des Dichters Victor Hugo aufmerksam gemacht. Wie aber bereits bemerkt, ist die erste durch eine Nothlage, durch das Verbot seines Drama's als eines politischen Stückes hervorgerufen. Es ist eine kleine und für einen Advokaten nicht ungeschickte Wendung, die er ihm in derselben giebt, die aber dennoch zu dem Drama schlechthin nicht passt und nur dem Dichter Victor Hugo Unrecht thut. Hätte er wirklich mit seinem Stücke nichts anderes wollen, als er in dieser seiner Vorrede angiebt, so wäre es in der That ein unmoralisches Stück gewesen, diese Art von „Vorsehung“ hätten sich am Ende nur wenige gefallen lassen. Das Stück ist daher wirklich ein politisches Stück, ein Tendenzdrama. Es hat zu seinem Gegenstande, zu seinem wirklichen „fond“ einzig und allein „cette luxure royale“, gegen die es sich in erster Linie richtet, darnach ist der Titel gegeben, darnach die ganze Haltung bemessen. Der Fluch des M. de St. Vallier ist nur eine Episode jener „luxure royale“. Nur so, als Tendenz-Stück betrachtet, ist es möglich, es anzusehen,

der Schluss, möglichst schroff, hätte dann eben ein Protest gegen einen solchen Missbrauch der königlichen Gewalt sein sollen. So haben es seine Gegner, so seine Freunde aufgefasst — man braucht darüber nur die Geschichte seines Prozesses zu lesen — und, sagen wir es Hugo zur Ehre, so muss es aufgefasst werden. Es ist eben ein Protest gegen sociale Verhältnisse. Dennoch bleibt es charakteristisch genug, dass gerade der Dichter der „fatalité“ auch den „Le roi s'amuse“ verfasst hat.

Cap. XVIII.

Diese Aufnahme des Guten und des Bösen, des Schönen und des Hässlichen als zweier gleichberechtigter Elemente in die dramatische Poesie ist nun freilich der Grundfehler der poetischen Anschauungsweise Victor Hugo's. Wie aber eine Wurzel oft verschiedene Stämme treibt, so werden wir auch nicht umhin können, denselben noch nach einigen weiteren Richtungen hin zu verfolgen. So ist es gleich ein Uebelstand, dass, wenn nun wirklich das Schöne kein Recht hat, dem Hässlichen vorgezogen zu werden, in der That dem dramatischen Dichter nichts übrig bleibt, als eben die Wirklichkeit, und zwar gerade jene erste, vor Augen liegende äussere Wirklichkeit, in der allerdings Gutes und Böses, Schönes und Hässliches, Erhabenes und Groteskes in völlig gleicher Weise sich zu kreuzen scheinen. Dies ist nun freilich in der That die Meinung der grössten Zahl der romantischen Dichter. Indessen ist Victor Hugo selbst doch zu sehr Künstler, um sich nicht ausdrücklich gegen sie zu verwahren. „Une limite infranchissable sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme il font quelques partisans peu avancés du romantisme. La vérité de l'art ne saurait jamais être ainsi que l'ont dit plusieurs la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même (Vorrede zum Cromwell). Aber, indem er so der Kunst und der absoluten Wirklichkeit getrennte Gebiete anweist, eine „unüberschreitbare Grenze“ zwischen beiden zieht, weiss er doch auf der andern Seite um so weniger anzugeben, worin denn bei seiner Theorie dieser Unterschied eigentlich bestehen soll. Freilich hätte das Richtige nahe genug gelegen. Aber statt uns hier zu zeigen, wie hinter dieser äussern Wirklichkeit (la réalité absolue nach Victor Hugo) noch eine andere liegt, jenes gerade ebenso reelle allgemeine Bewusstsein der Menschen nämlich, dass das Böse, das Hässliche eben das ist, was nicht sein soll, jenes

Gefühl für das Rechte, das von dem Bösen, dem Hässlichen als dem „Nicht sein sollenden“ nichts wissen will und nur das Gute und Schöne als „Sein sollendes“ anerkennt; statt uns zu zeigen, wie gerade das Drama dieses alles bestimmenden Hintergrundes um so weniger entbehren kann, als die äussere Natur in ihrem ewigen Rollen und Wechsel nur immer ein Unfertiges, Unvollendetes und Wachsendes bieten kann, das Drama aber als Kunstwerk uns stets nur ein Fertiges und Vollendetes und daher ein Ganzes geben soll; statt uns zu zeigen, wie es somit eben die Aufgabe des Drama's sei, diesen zwar verborgeneren aber doch so wesentlichen Theil der Wirklichkeit dem blos äusseren gegenüber in das richtige Verhältniss zu setzen und so von der bloss äusserlichen Wirklichkeit hindurchzudringen zur Wahrheit; nicht zu einem einseitigen Ideale, welches das Böse ganz ausschliesst, sondern zu jener Wahrheit der gesammten Schöpfung, welche aus dem Dasein des Bösen kein Hehl macht, aber auf der andern Seite dasselbe auch unserm Bewusstsein und Gefühle als das zu überwältigende, zu überwindende Element zeigt und nur das Gute und Schöne als das zu erreichende, zu erringende, zu erstrebende Ziel, als das Unvergängliche, Ewige, Wahre erscheinen lässt — und darin hätte allerdings ein Unterschied zu der stets unvollendeten äusseren Wirklichkeit gelegen; statt uns alles dies zu zeigen, hat sich Victor Hugo, wie erwähnt, mit Annahme der Gleichberechtigung jener beiden Elemente den Weg dazu selbst abgeschnitten. Er vermag daher auch nicht die geringste Definition zu geben und wenn ihn daher auch sein Genie vor der äussersten Klippe des romantischen Extrems bewahrt, so weiss er sich doch nur durch eine Metapher zu helfen. „D'autres l'ont dit, le drame est un miroir où se réfléchit la nature“ und zwar fügt er für sich selbst hinzu „il faut qu'il soit un „miroir de concentration“, qui loin d'affaiblir la couleur et la lumière, comme un miroir ordinaire, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme.“ Sehen wir, was er darunter versteht. Zunächst freilich will Victor Hugo mit diesen Worten nur den Glanz und die Lebendigkeit des Bildes kennzeichnen, welches das Drama von dem wirklichen Leben entfalten soll, und lebendig und fesselnd soll das Drama ja allerdings sein. Aber Victor Hugo geht auch noch weiter. Um nun diesen Glanz und diese poetische Lebendigkeit zu erreichen, wird doch immer etwas geschehen müssen. Das wirkliche Leben selbst ist ja oft schaal und gemein, und würde es so dargestellt wie es ist, so drohte auch dem Drama von dem Herein-

brechen des Gewöhnlichen und Gemeinen die Gefahr, ganz in ihm unterzugehen. Das Drama muss daher davor geschützt werden, und dies ist, da Victor Hugo sich ja die Hervorkehrung des Schönen selbst verschlossen, nach ihm nur möglich, wenn alles, jede Persönlichkeit, jedes Streben, jede Strömung der Zeit von ihrem charakteristischsten Punkte aus aufgefasst und so im Drama dargestellt wird. „Si toute figure est ramenée à son trait le plus saillant, le plus inviduel, le plus précis.“ Von hier, von diesem Punkte aus müssen dann nach Victor Hugo die Figuren entwickelt, von hier aus die Konsequenzen ihres Handelns gezogen werden und so alles in der verschiedenartigsten, lebendigsten, immer vorwärts gehenden und immer mehr in die Augen fallenden Charakteristik zur Katastrophe eilen. Der Dichter muss daher möglichst das Charakteristische aufsuchen, dies stets und besonders im Auge haben. Das etwa ist es, was Victor Hugo unter dem „ramasser et condenser les rayons colorants“, mit dem „faire d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme“ verstehen will. Fassen wir daher seine Ansicht zusammen. Das Drama soll womöglich lebendigeres Leben als das Leben selbst, die Durchführung der einzelnen Figuren womöglich noch charakterisirter als in Wirklichkeit sein.

Es ist klar, dass diese Theorie nicht ohne grosse Gefahren ist; denn indem Victor Hugo so zwischen dem Drama und der Wirklichkeit nicht einen specifischen, sondern nur einen graduellen Unterschied setzt, in welchem es sich nur um ein Mehr oder Weniger handelt, liegt es sehr nahe, dass der Dichter entweder doch wieder in die Schaalheit und Gemeinheit des wirklichen Lebens oder aber, einmal über die Wirklichkeit hinfortschreitend, auch ganz in Uebertreibung verfalle. Namentlich das Letztere wird für den Begabteren sehr verlockend sein, ja es giebt sogar hiernach keine deutliche und bestimmte Grenze, die ihn davor bewahren könnte, und diese Theorie Victor Hugo's „faire d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme“ ist daher nichts als eine Vorstufe zu einer Theorie von hochtrabendem Pompe, Schwulst, Phrasen und Uebertreibung. Dieser Schritt liegt so nahe, dass Victor Hugo oft genug und in jedem Stücke selbst in diesen Fehler verfällt. Ja, es würde sich schon hier bald genug fragen müssen, ob solche zu charakteristischen Zuspitzungen nicht schliesslich dem wirklichen Leben und Menschen bald eben so ferne ständen, als die Verflachungen und Abplattungen oder die Träger der rein metaphysischen Ideen der französischen Klassiker.

Cap. XIX.

Eine Theorie, die das Wesen des Drama's ausschliesslich in das Charakteristische setzt und einzig und allein dieses zum leitenden Prinzipe machen will, kann daher nicht die richtige sein und ist es auch in der That nicht; denn so berechtigt auch die Einführung desselben als Correctiv gegen die Farblosigkeit und Dürftigkeit der nachklassischen Schule war, eine so ausschliessliche Betonung desselben hätte bald nicht mindere Uebelstände herbeiführen müssen. Es lag diese Gefahr aber um so näher, als das Charakteristische selbst unter Victor Hugo's und seiner Freunde Händen bald eine ganz eigenthümliche Färbung annahm. Denn selbst zugegeben, dass das Charakteristische wirklich das eigentliche Wesen des Drama's ausmache, so hat doch an und für sich das Charakteristische nur das Farblose, Alltägliche, Gewöhnliche und Allgemeine zu seinem Gegensatze; mit einem Worte etwa das, was Victor Hugo „le commun" nennt. In dem Streite aber gegen jene andere Richtung, im Kampfe gegen jene willkürliche Ausschliessung der ganzen Nachtseite der Natur aus dem Drama wurde unvermerkt, je mehr man eben in Hitze gerieth, das Charakteristische zum Gegensatze jener andern Richtung und eben dadurch, je mehr jene das Schöne betonte und je weniger in der Leidenschaft des Streites die unterscheidenden Grenzen genau zu ziehen waren, zum Gegensatz des Schönen selbst. Und zwar war es weit weniger das Groteske, das noch in der Vorrede zum Cromwell, ja in diesem Drama selbst eine so bedeutungsvolle Rolle bei Victor Hugo spielt, als vielmehr gerade das eigentlich Hässliche und Scheussliche, das man folgerichtig fortschreitend je länger je mehr auf die Bühne brachte. Nur der erste Schritt ist schwer, und nachdem man diesen einmal gewagt hatte, brachte es die Consequenz des Handelns nothwendiger Weise so mit sich. Man suchte daher das Hässliche und Scheussliche geradezu auf, und rührte mit einer wahren Wollust in den wundesten Flecken der Menscheit. Man glaubte eben um so charakteristischer zu sein, je grässlicher und schrecklicher man die einzelnen Situationen und Scenen machte. Man sehe nur die Reihefolge der Dramen Victor Hugo's: Cromwell, Hernani, Marion de Lorme, Le roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, und man wird so ziemlich die Stufenleiter vor Augen haben, wie sie in dieser Hinsicht Victor Hugo selbst und mit ihm seine Schule durchmachte. Vor allem suchte

man, der ganzen Zeitströmung folgend, die politischen und sozialen Schäden der Gesellschaft mit ganz besonderer Vorliebe auf und gefiel sich darin, durch eben diese Aufdeckung solcher angefressenen Zustände aus dem Drama selbst eine Art Protest gegen das ganze gesellschaftliche Leben, gegen jede Autorität und die bestehende Ordnung der Dinge überhaupt zu machen. So sehen wir in dieser Beziehung bei Victor Hugo die Verheerung, welche die Willkühr und Wollust auf dem Throne eines Franz I. anrichtet (Le roi s'amuse); die Opfer, welche die unerbittliche Staatsraison eines Richelieu fordert (Mar. de Lorme); die Tyrannei eines italienischen Despoten, des Herzogs von Ferrara (Lucr. Borg.); die Grausamkeit eines Angelo. Wir sehen die gespreizte spanische Etikette, wie sie jede edlere Regung des Herzens verbietet, nicht aber die Ersten des Staates zurückhält, sich wie Raben um die letzten Fetzen des zerfallenden Reiches zu zanken (Ruy Blas.). Wir sehen das ganze Getriebe, die Kabalen, Intriguen, Verschwörungen am Hofe eines Cromwell, eines Ludwig XIII., eines Philipp von Spanien, einer Marie Tudor. Wir sehen Verrath, Gewaltthat, Mord, kurz das ganze Abschreckende und Hässliche eines übermüthigen, willkührlichen, wüsten und liederlichen Hofes. Und auf der andern Seite bildet nun auch das eigentliche Volk keineswegs ein etwa würdigeres Gegenstück. Mit Vorliebe steigt der Dichter in die untersten und tiefsten, in die verkommensten und verderbtesten Schichten desselben hinab. Wahnsinnige, Schwärmer, Fanatiker wie Carr, verkommene Juden wie Manasse (Cromwell), Wahrsager und Betrüger, Narren wie Triboulet, Wüstlinge, Prostituirte, Banditen, Räuber, Giftmischer und Mörder von Profession wie Saltabodil, das sind auf der Seite des Volks die immer und immer wiederkehrenden Gestalten seiner Dramen. Die nachklassische Schule kannte freilich davon nichts, aber dennoch war dieser Gegensatz zu ihr „je hässlicher und abschreckender die Figuren, desto charakteristischer“ eine Uebertreibung. Zwar fehlt es auch Victor Hugo nicht ganz an solchen Figuren, welche durch die sie umgebende Verderbniss rein und unbefleckt hindurch gehen; aber dieselben sind nicht nur an Zahl sehr viel seltener, sondern können sich auch weder an Kraft und Energie der Auffassung, noch an Vielseitigkeit und Verschiedenheit der Darstellung auch nur irgendwie mit der Gegenpartei messen. Sie athmen vielmehr alle getreu dem Victor Hugo'schen Gedanken, dass das Schöne eigentlich nur eine Form haben könnte (le beau n'a qu'un type) unter sich eine gewisse Wahlverwandtschaft, und stellen daher das Gleichgewicht in keiner Weise wieder her. Was

Wunder also, dass bei diesem Ueberwiegen der Gegenpartei die Scene nur selten ein erfreuliches Bild zeigt, dass vielmehr das geradezu Hässliche und Abschreckende immer mehr und mehr in den Vordergrund tritt und unter dem Mantel des Charakteristischen sich in die Dramen Victor Hugo's einschleicht? Denn was sollte auch bei der Mischung und dem gegenseitigen Anprall dieser beiden Kreise, den Auswüchsen eines mittelalterlichen Hofes und der Hefe und dem Abschaum des Volkes anders herauskommen als Missstände und Schäden der abschreckendsten und entsetzlichsten Art! Wir sehen Verrath auf Verrath, Verführung und gewaltsamen Zwang, Todtschlag und Mord; dazwischen wiederum den ganzen Apparat der damaligen Machthaber, jene schleichenden gespenstigen Spione wie Laffemmas, Gubetta oder Homodei; die undurchdringlichen Mauern des Kerkers und endlich das ganze schaurige und Schrecken erregende Gepränge des Schaffots, neben den leuchtenden Scheiterhaufen der blutigen Maria die rothe Gestalt des Henkers mit dem blutigen Beile. Es wäre in der That schwer, einzelne dieser Bilder an Entsetzlichkeit und Schrecken noch zu übertreffen und dem Hässlichen und Abschreckenden, das ursprünglich nur als Moment, nur als Correctiv gegen jene oberflächliche Schönheit des klassischen Drama's auftreten sollte, ist hier ein Feld und ein Spielraum geöffnet, dass man schliesslich nur noch Dissonanzen, nur noch die grellsten Missstände zu sehen glaubt und sich auf Augenblicke fast nach jener eingebildeten Schönheit der klassischen Schule als einem Ruhepunkt zurücksehnt. Es ist ein Thohuwabohu in seiner hässlichsten, scheusslichsten Gestalt, und das eigentlich Charakteristische der Zeiten und Zustände geht nicht selten gänzlich im Chaotischen und Entsetzlichen unter.

Cap. XX.

Vollständig parallel mit dieser Uebertreibung eines an sich richtigen Prinzipes läuft aber ferner ein nicht minder übermässiges Streben Victor Hugo's, da wo das Charakteristische als Geschichtliches auftritt, dieses letztere selbst bis in die kleinsten Details auszuspinnen. Gewiss war der nachklassischen Abstraction gegenüber ein grösseres Betonen der Geschichte durchaus am Orte. Ein Stück, in dem es bloss der Aenderung einiger Namen bedurfte, um wie in Briffaut's Ninus II. die Scene aus dem Spanischen in das antike Assyrien zu übertragen, konnte in der That selbst den bescheidensten Anforderungen nicht ge-

nügen. Auch konnte hier keine bloss äussere Auftragung einer Lokalfärbung, der sogenannten „couleur locale“ helfen. Hier galt es in der That dem Geschichtlichen zu seinem vollsten Rechte zu verhelfen, zu verlangen, dass die Personen, ihre Anschauungsweise, der Ort, in dem sich die Handlung abspielt, die damaligen Zustände, Sitten, Gewohnheiten, Verhältnisse auf das Treueste geschildert werden; kurz und gut, dass das Drama, durch und durch von dem jeweiligen Zeitgeiste durchdrungen, im Grossen wie im Einzelnen durchaus den Charakter der geschichtlichen Epoche trage, deren Bild es uns geben soll. Allein es giebt auch selbst hier ein „zu viel“, dass sich theils in einer historischen Kleinigkeitskrämerei, theils in dem Hervortreten eines zu grossen und groben Realismus zeigen kann. Denn so sehr dem bloss Typischen und Abstrakten gegenüber zur Charakteristik einer Zeit auch dem Geschichtlichen sein ganzes und vollstes Recht werden soll, so wird es doch neben dem Studium auch einer Kritik und zwar der genauesten und sorgfältigsten Scheidung des einer Zeitepoche Wesentlichen und Unwesentlichen bedürfen, damit der Zuhörer nicht durch Einzelnheiten überbürdet oder etwa gar das Wesentliche durch das bloss Unwesentliche und Zufällige versteckt und verdunkelt werden. Namentlich werden blosse Aufzählungen, die ausserordentlich leicht ermüden, oder aber, selbst wenn sie wahr und wirklich geschehen sein sollten, blosse Seltsamkeiten, die nicht wirklich eng zur Sache gehören, eben weil sie durch das Auffallende und Unwahrscheinliche nur zu leicht die Aufmerksamkeit von dem eigentlich Wesentlichen ableiten, möglichst zu vermeiden sein. Gewiss gehört zu einem Drama wie Lucrèce Borgia *) eine Schilderung ihres Vaters, des berüchtigtsten der Päpste, Alexander's VI. und der Rosa Vanozza, gewiss gehört dazu die Erzählung von der Ermordung Johann Borgia's durch seinen Bruder Cäsar Borgia und eine Erwähnung der eigenen Thaten Lucretia Borgia's und der Gerüchte, die über sie in Umlauf waren. Dergleichen charakterisirt die Zeit, und einmal ein solches Drama auf die Bühne gebracht, dürfen so prägnante Thatsachen nicht fehlen. Sie gehören auf das engste zum Drama, denn sie drücken der ganzen Zeit ihren Stempel auf und eben weil sie dazu gehören, ja das ganze Drama gewissermassen in ihnen hängt, werden sie dem Zuschauer auch stets im Gedächtniss und gegenwärtig bleiben. Was soll er dagegen mit diesem Wust von

*) Victor Hugo's Auffassung dieser Frau einmal für richtig angenommen. Vergl. den Schluss des Capitels.

Details, den Victor Hugo noch ausserdem diesem Drama geben zu müssen glaubte. Was interessirt es ihn zu wissen, ob der eine Neffe Cäsar Borgia's, Prinz von Squillacci, der andere aber Kardinal war (Akt I, Th. I, Sc. 1), was interessiren ihn Namen wie Galeas Accajoli, Guifry, Buondelmonte, Manfredi de Carzola, Spadacappa, Pierre Capra etc. (Akt II, Th. I, Sc. 3), die er schwerlich überhaupt nur einmal richtig versteht? Oder aber, was geht es ihn an, ob der türkische Prinz Zizimi wirklich vergiftet oder gar die Stadt Siena den Petrucci's zurückgegeben ist oder nicht? An ein Behalten dieser Namen oder Dinge ist doch unmöglich zu denken, sie werfen auch nicht das geringste neue Licht auf den Schauplatz der Scene, die vielmehr durch die erst erwähnten Thatsachen viel treffender, schlagender, prägnanter charakterisirt ist. Sie können daher auch nur einen völlig unnöthigen Ballast für das Stück bilden.

Es wäre leicht, diesen Uebertreibungen des Geschichtlichen aus allen Stücken Victor Hugo's Aehnliches an die Seite zu setzen. Ja er kann diese Detailmalerei so weit treiben, dass es für den Zuschauer wirklich schwer, wenn nicht unmöglich wird, sich durch dieselbe noch hindurch zu finden und das Bild des gesammten Ganzen nicht aus den Augen zu verlieren. Wir erinnern in dieser Beziehung vor allem an die grosse Anzahl der Nebenfiguren in Cromwell. Man kann Gestalten wie Lady Francis, Richard Cromwell, Thurloe und Lambert, Ormond und Rochester, wie Barebone, Sir William Murray, John Milton, Davenant, Carr, Manasse und Frau Guggligoy neben der Hauptfigur im Einzelnen verfolgen. Dagegen scheint es doch völlig unmöglich, auch noch die ganze Nebenstaffage von Personen wie Lord Drogheda, Roseberry, Clifford, Sir Peters Downie, Sedley, wie Joyce, Harrison, Ludlow, Overton, Pride, Wildman, Garland, Prinlimmon, Vis-pour-ressusciter-Jerobeam d'Emer, Louez-Dieu-Pimpleton, Mort-au-pecher-Palmer, wie Trick, Giraff, Gramadock, Elespuru, wie die Gesandten de Créqui, Mancini, Cardenas, Philippi und Sesthead bei einer Aufführung oder beim Vorlesen wirklich genau im Auge zu behalten. Glaubte Victor Hugo sie zur Zeichnung der ganzen Zeit nicht entbehren zu können, so hätte wenigstens einer der Repräsentanten der verschiedenen Parteien, Gesandten u. s. w. völlig dazu genügt. Denn das Charakteristische einer Zeit, ihre extremen und excentrischen Richtungen sollen zwar angedeutet, nicht aber breit getreten werden. Wozu also das ganze Viergespann der Narren, warum nicht ein einziger, der bei wirklichem Witze mehr geleistet hätte, als jetzt ihre ganze traurige Gesammtheit?

Warum das ganze Kleeblatt der frommnamigen und sehr ehrenwerthen Herren Vis-pour-ressusciter-Jeroboam-d'Emer, Louez-Dieu-Pimpleton, Mort-au-péché-Palmer, die sich nur gegenseitig im Wege stehen? War nicht einer als Repräsentant für diese historische Bizarrerie mehr als hinreichend?

Noch schlimmer freilich ist es, wenn eine ähnliche Uebertreibung des angeblich Geschichtlich-Charakteristischen ihm, wie in seinem Angelo, in einstimmigster Weise sogar den nicht unbegründeten Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit, ja der Unmöglichkeit des ganzen Stückes einträgt. Der Dichter will uns hier ein Bild der im Geheimen waltenden Staatsmaschine der Republik Venedig geben. Aber eine so grossartige Spionirerei, wie Hugo sie den Angelo (Tag I, Sc. 1) der Tisbe schildern lässt, riecht eben so nach einem Ammenmärchen wie die Existenz aller dieser geheimen Gänge, Gallerien, verkleideter Thüren und geheimnissvoller Schlüssel, die uns als „charakteristisch" für die Oertlichkeit geboten werden, einfach in das Gebiet der Ungeheuerlichkeiten und Unmöglichkeiten gehört. Wenn Angelo sagt (Tag I, Sc. 1): „Voyez-vous dans tout palais, à l'insu de celui qui l'habite, il y a un couloir secret, perpétuell trahisseur de toutes les salles, de toutes les chambres, de toutes les alcòves; un corridor ténébreux, dont d'autres que nous connaissent les portes et qu'on sent serpenter autour de soi sans savoir au juste où il est; une sape mystérieuse où vont et viennent sans cesse des hommes inconnus, qui font quelque chose . . . Souvent dans la nuit j'entends des pas dans mon mur", wenn Homodei überall, wo er will, plötzlich aus den Wänden heraustritt (Tag II, Sc. 1), „où il y a des passages tellement cachés, qu'on peut entrer et sortir du palais sans être vu de personne" (Tag III, Theil I, Sc. 11), so kann dies eben nur in einem Hause sein, wo die Wände keine Mauern mehr haben, und die Pariser Kritik war nicht im Unrecht, als sie dergleichen „thöricht und abgeschmackt fand, weder geeignet, uns das Gross-„artige, wahrhaft schaurige in der Geschichte zu zeigen, noch irgend „wie begründet in den wirklichen Zuständen Venedigs".

Gerade aber solche Geheimnisskrämereien möglichst auszuspinnen, gerade solche Seltsamkeiten, Sonderbarkeiten und Bizarrerien wie die langathmigen Heiligennamen der sehr edeln Vis-pour-ressusciter-Jeroboam-d'Emer etc. sich nicht entgehen zu lassen, ist eine ganz besondere Eigenthümlichkeit der Hugo'schen Muse, und das von ihm, wie bereits erwähnt, dem klassischen Alterthum gegenüber gestellte Mittelalter bot dafür allerdings genug Stoff. Fast scheint es, als wolle er eben dadurch

dem so sehr gefürchteten „commun“ des gewöhnlichen Lebens entgehen. aber man erlaube die Bemerkung, dass diese Art „de ramener tout à son trait le plus saillant . . . de faire d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme“ mit einem Worte diese Art der Charakteristik und Geschichte eben so wohlfeil und „mesquin“ ist, als die falsche Eleganz der Delille'schen Schule. Denn nicht darauf kommt es an, aus einer Mücke einen Elephanten zu machen, nicht darauf, die sonderbarsten, heterogensten und seltsamsten Gerüchte und Gestalten vorzuführen und einige Dutzend Namen zu nennen, dergleichen ist leicht, auch liefert solcher Anekdötchen und Käuze jede Epoche in Hülle und Fülle. Die wahre Charakteristik einer Zeit sitzt vielmehr ganz wo anders, und es thut dabei vor allem eine geschickte Sonderung des Wesentlichen und Unwesentlichen, des Unentbehrlichen und Entbehrlichen, des Werthvollen und des Ballastes Noth, wenn man ein wirkliches Bild der Geschichte mit nach Hause tragen soll. weder auf der einen Seite durch zu viel Beiwerk verdunkelt, noch auf der andern durch zu grelle Farben den Blick allein auf sich ziehend.

Allerdings beruft sich Victor Hugo für diesen seinen Angelo auf eine Stelle Amelot's, die er wörtlich mittheilt: „Les inquisiteurs d'Etat font de visites nocturnes dans le palais de Saint-Marc, où ils entrent et d'où ils sortent par les endroits les plus secrets, dont ils ont la clef . . . . ils iraient s'ils voulaient jusqu'au lit du doge, entreraient dans son cabinet, ouvriraient ses cassettes et feraient son inventaire“. Aber, abgesehen davon, dass hier immer nur von dem Dogen selbst die Rede ist, wird man sich doch immer fragen müssen, ob diese Stelle nicht etwa selbst übertrieben ist. Denn einmal ist eine so beliebig herausgerissene Stelle noch immer nicht Geschichte, und sodann scheinen zweitens die Quellen Victor Hugo's überhaupt nicht gerade die zuverlässigsten zu sein. Ueber die Irrthümer, die sich in einem Capitel des Romans „les misérables“ vorfinden, existirt z. B. ein eigenes, nicht ohne Geist geschriebenes Buch. Selbst Sachen, welche die einfachste Ueberlegung hätte verbieten müssen, finden sich; um nur eins anzuführen, wird Ruy Blas an den Spitzen eines Hemdes wieder erkannt, das er sich vor sechs Monaten zerrissen. „Sehen „Sie“, sagt der jüngere Alexander Dumas nicht ohne Ironie, „dass „Ruy Blas auch als Hofmann seine Wäsche nur selten gewechselt „haben muss.“ Aber auch davon abgesehen, überhaupt kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, als traue er den verschiedenen Verfassern ohne jede Prüfung ihrer etwaigen Glaubwürdigkeit in

durchaus gleichem Maasse. So bringt er uns über Lucretia Borgia alle Gerüchte und den ganzen Klatsch, den spätere Jahrhunderte auf sie gehäuft haben, während ihre Zeitgenossen von alle dem nichts wissen und sie im Gegentheile mit Ariost als eine verhältnissmässig tugendhafte Fürstin schildern, deren einziges Unglück darin bestand, den Alexander Borgia zum Vater und den Cäsar Borgia zum Bruder zu haben.*) Ebenso bewegt sich die Queen Mary Tennyson's auf einem weit geschichtlicheren Boden, denn obgleich der englische Dichter den Hauptgedanken Victor Hugo's in Marie Tudor, beides, die starke und grausame Königin und das unglückliche und liebende Weib zu schildern, auch seinerseits aufnimmt, schildert er sie doch nur in ihrem bekannten geschichtlichen Verhältniss zu Philipp von Spanien und lässt den famosen Fabiano Fabiani wohlweisslich auf sich beruhen. Die Krone von allem freilich bilden in dieser Hinsicht „les Burgraves", in denen Mögliches und Unmögliches bunt durcheinander laufen. Von einer wirklich historischen Treue kann daher auch bei Hugo nicht die Rede sein. Er schildert nur die Zeiten wie seine Phantasie sie sich ausmalt. Dagegen wäre nun auch an und für sich nicht viel einzuwenden, denn man muss dem Dichter stets eine grössere Freiheit als dem Geschichtsschreiber lassen, wenn Victor Hugo nur nicht eben dieser angeblichen Geschichtlichkeit wegen sich in so vielen Fällen in die unwahrscheinlichsten Extravaganzen stürzte.

Cap. XXI.

Dennoch liesse man sich dies alles gern gefallen, da es sich hier ja meist nur um Einzelnes handelt, wenn nicht Victor Hugo gerade auch in der Hauptsache selbst, gerade in der Zeichnung der Charaktere, gerade dort, wo er nach seiner eigenen Meinung am charakteristischsten zu sein glaubt, dennoch, wenn auch wider Willen, eine wirkliche, wahrhafte Charakterzeichnung völlig verfehlt und das Charakteristische bald ganz aus den Händen verliert. Zu einem wirklichen Charakterzeichner ist Victor Hugo seiner ganzen Anlage nach überhaupt viel zu sehr Lyriker. Ganz im Gegensatze zu dem mit Recht von ihm so sehr gerühmten Shakespeare, der seine Helden und Personen stets nur aus ihrem eigensten Wesen und Charakter heraus sprechen

*) Vergl. Gregorovius „Lucretia Borgia".

und handeln lässt, vermag Victor Hugo es nicht, sein eigenes Ich, seine eigene Persönlichkeit so weit zurück zu drängen, dass dieselbe nicht überall durchscheine, und man nicht hinter jeder Figur Niemand anders als eben Victor Hugo selbst zu hören und zu sehen bekäme. Wenn Angelo sagt: „Savez-vous ce que c'est que Venise? Venise c'est l'inquisition d'état, c'est le conseil des dix! Oh le conseil des dix! Des hommes, que pas un de nous ne connaît, et qui nous connaissent tous; des hommes, qui ne sont visibles dans aucune cérémonie, et qui sont visibles dans tous les échafauds, des hommes qui ont dans leurs mains toutes les têtes, la vôtre, la mienne, celle du doge . . . des hommes qui ne montrent jamais au peuple de Venise d'autres visages que ces mornes bouches de bronce toujours ouvertes sous les porches de Saint-Marc, bouches fatales, que la foule croit muettes et qui parlent cependant d'une façon bien haute et bien terrible, car elles disent à tout passant: Dénoncez! — A Venise tout se fait secrétement, mystérieusement, sûrement. Condamné, executé; rien à voir, rien à dire; pas un cri possible, pas un regard utile; le patient a un bâillon, le bourreau un masque etc., so ist dies durch und durch Victor Hugo's Rede und Auffassungsweise, so leuchtet aus jedem Worte sein Styl, aus jedem Gedanken sein eigenes Ich in solchem Maasse heraus, dass man nur ihn, nicht Angelo zu hören meint, und eben so, wenn in demselben Akte Tisbe ihre Geschichte erzählt: „Vous savez, qui je suis? „rien, une fille du peuple, une comédienne, une chose que vous caressez „aujourd'hui et que vous briserez demain, toujours en jouant: Eh bien! „si peu, que je sois, j'ai eu une mère: Savez-vous ce que c'est que „d'avoir une mère? Savez-vous ce que c'est que d'être enfant, pauvre „enfant, faible, nu, misérable, affamé, seul au monde et de sentir, „que vous avez auprès de vous, autour de vous, au-dessus de vous, „marchant quand vous marchez, s'arrêtant quand vous vous arrêtez, „souriant quand vous pleurez une femme, un ange qui est là, qui vous „regarde, qui vous apprend à parler, qui vous apprend à rire, qui „vous apprend à aimer, qui vous réchauffe vos doigts dans ses mains, „votre corps dans ses genoux, votre âme dans son coeur! qui vous „donne son lait, quand vous êtes petit, son pain quand vous êtes grand, „sa vie toujours" etc., so ist es wiederum nicht Tisbe, sondern die unverkennbarste Lyrik Victor Hugo's, die wir hier vor uns haben; wie es nicht minder seine Gegenüberstellung ist, wenn in demselben Stücke Catarina Brangadini das bekannte:

„Que pensez-vous de cet homme, madame?
„Que pensez-vous de cette femme, monsieur?
„Venise despote, la voilà!
„Venise courtisane, la voici!“

ausruft. Ob Angelo, Tisbe oder Catarina immer finden wir Victor Hugo wieder, in allen drei Hauptfiguren des genannten Drama's immer das eigene Ich des Dichters. Er bringt es selbst dahin, gänzlich aus der Rolle zu fallen und den dargestellten Charakter sich plötzlich völlig ändern zu lassen, bloss um das eigene Ich, das eigene Selbst in einem grösseren Monologe oder einer ähnlichen Scene noch hervortretender und leichter unterschieben zu können. Wer würde beispielsweise im vierten Aufzuge des Hernani in dem König im Grabgewölbe Karls des Grossen noch den Liebe girrenden Carlos der drei ersten Akte erkennen können? Die berühmte Scene:

„Charlemagne pardon! Ces voûtes solitaires etc.“

so schön sie sein mag, passt schlechterdings nicht zu dem in der ersten Hälfte des Stückes entworfenen Bilde; die bis dahin unbedeutende und unreife Figur nimmt mit einem Male grossartige, fast gigantische Proportionen an und wir bekommen einen Monolog, der weder zu dem erdichteten Gebilde der drei ersten Akte, noch zu dem historischen Carl I. passt, in dem wir aber in jedem Worte Victor Hugo hören, ein Monolog so recht seiner ganzen Art, seinem eigensten Ich, seinem eigensten Denken und Fühlen, seiner Geschichtsbetrachtung entsprossen. Hier spricht eben nur noch der Dichter zu uns; auf jeder Sylbe, auf jedem Satze sein Stempel.

Es wäre leicht, auch hierfür die zahlreichsten Beispiele nachzuweisen. Es sei nur erinnert an die grosse Rede Barbarossa's „Allemagne, ma patrie! etc.“ oder an die merkwürdige Anrede, die Maria Tudor ihrem Henker hält (Tag II, Sc. 9) und ähnliches. Selbst in Kleinigkeiten verfolgt ihn dies Missgeschick, und sollte sein eigenes Ich auch nur in einem einzigen Verse hervorbrechen. So wird in den Burggrafen die in der Figur des Hatto personifizirte Selbstsucht urplötzlich poetisch und wartet in den Worten

„Quand l'âpre vent des nuits, pleure à travers les joncs“

mit einem der besten Verse Hugo'scher Lyrik auf. Oder, wenn Don Salluste dem Ruy Blas erklärt:

„Vous n'êtes que le gant, et moi je suis la main“ (Akt III, Sc. 5),

oder wenn Don César dem Don Salluste antwortet:

„Je vis avec les loups non avec les serpents“,

ist es wirklich Don César, Don Salluste, die hier reden oder ist es nicht vielmehr stets Victor Hugo selbst? Ist es wirklich Ruy Blas, der das berühmte

„Bon appétit messieurs!“ (Akt III, Sc. 3)

seinen Kollegen an den Kopf wirft? Sind die Worte:

„De ce fameux poëte, appelé le soleil“

wirklich Don César's, ist seine Melancholie:

„Tous ces gens-là seront peut-être un jour pendus,
„Ayons donc les égards pour eux, qui leur sont dus“

nicht durch und durch Hugo'sch, finden wir unter der Maske des Ruy Blas, des Don César, des Don Salluste nicht immer wieder unsern Dichter selbst vor?

Dies Hervortreten der eigenen Persönlichkeit bringt aber nothwendig einen für das Drama recht schlimmen Uebelstand mit sich, denn es ist fast unmöglich, dass dieses Vorwiegen des eigenen Ich's sich in den einzelnen Charakteren nicht wie eine Art von fremdem Element hätte geltend machen und so den Dramen eine gewisse Kälte einhauchen sollen. Ein fremdes Element und eine Kälte, weil die handelnden Personen, wenn sie eben nicht ganz aus sich selbst, sondern mehr aus Victor Hugo heraus reden, eben nicht ihr eigenes Wesen, ihr eigenes Fleisch und Blut zu geben, sondern mehr eine ihnen aufgedrungene Lektion herzusagen scheinen. Scenen wie die erwähnten, wie die Reflexion Carl's V. im Grabgewölbe u. s. w., wie die Deklamationen der Lucretia Borgia, vielleicht selbst das „Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère?“ der Tisbe werden selbst in dem Munde des besten Schauspielers nur zu leicht bloss auswendig gelernt klingen. Alles in allem trifft auch hier wieder Demogeot mit wenig Worten das Richtige. „Le poëte,“ sagt er, „est toujours trop lyrique. Au rebours de Shakespeare, il fait dominer sa personne dans ses rôles. Ses acteurs disent souvent de belles choses, mais on sent trop qu'ils récitent une leçon. C'est M. Victor Hugo qui parle, et non Didier et non Gomez. Vous retrouvez dans les drames le trait éclatant et ambitieux des Odes, les développements épanouies des Orientales, quelquefois les attendries et touchantes des Feuilles d'automne; mais on peut dire au poëte, quelque nom historique qu'il emprunte

C'est toi, c'est toujours toi!“

Cap. XXII.

Dies Vorwiegen der eigenen Individualität Victor Hugo's räumt nun aber dem, was ihn vor allem andern charakterisirt, jener Eigenschaft, die so recht sein innerstes ganzes Wesen ausmacht, eine besondere über alles herrschende und dominirende Stellung ein. Victor Hugo nämlich, wie er von einem politischen Extrem in's andere überging, wie er in seiner Poetik auf wahrhaft manichäische Weise dem Schönen das Hässliche als völlig gleichberechtigtes Prinzip an die Seite setzte, wie er dem Alterthum das Mittelalter, der klassischen Schule die romantische entgegensetzte, wie er bald in den schwärmerischen Tönen der zartesten, weichsten Lyrik sich bewegt, bald mit beissendem Spotte, eisigem Hohne seinen Napoléon le petit zerpflückt; wie er bald die harmlosesten Kinderscenen mit wahrer Meisterschaft malt, bald mit rücksichtsloser Hand in die klaffendsten Wunden der Gesellschaft hineingreift, wie er den Riss der Schöpfung, den Zwiespalt der Licht- und Schattenseite der Natur wie kein anderer betont, Victor Hugo ist durch und durch ein Mann der Extreme, des Kontrastes, ein Mann der Antithese.

Daher denn auch diese fast ungeheure Rolle, die hier in seinen Dramen nicht minder wie in allen seinen andern Schriften, der Kontrast, die Antithese spielt. Schon sein Styl strotzt förmlich von ihnen; auf jeder Seite, in jedem Satze finden wir ihrer mehrere. In ununterbrochener Reihe winden sie sich von Anfang bis zu Ende schlangenförmig hindurch; wie ein rother Faden gehen sie durch alle Aufzüge, durch alle Scenen, durch das ganze dramatische Labyrinth, das er geschaffen.

„J'accueillerais Satan — si Dieu me l'envoyait"
„Mordez le roi — baisez le favori!"
„Et quand j'aurai le monde? — Alors j'aurai la tombe!"
„Vous avez l'échafaud — nous avons le poignard!"
„Tous les juges vendus — Pas un soldat payé"

und wie sie alle heissen, alle die unzähligen Antithesen seiner Stücke, seiner Dramen. Es ist eben die gewöhnliche Schreibweise unsers Dichters. Freilich begünstigt gerade das Drama diese Form des Styls ausserordentlich. Je kürzer, je treffender die Antwort, um so besser. Die Vorliebe, welche die dramatischen Dichter für diese Stylform hegen,

ist daher in der Hauptsache nur gerechtfertigt; auch lässt sich nicht verkennen, dass die Antithesen Hugo's, wie sie oft drastisch und effektvoll Schlag auf Schlag einander folgen, nicht selten den Nagel auf den Kopf treffen und oft von hervorragender Schönheit der Form mit zu den besten Ausflüssen seiner poetischen Begabung zählen. Nur wo sie gesucht und geschraubt sind, nur ihr Uebermaass ist vielleicht zu tadeln, viele würde man nur ungern entbehren.

Wenn nun aber diese Vorliebe für Gegensätze und Contraste sich auch ferner durch seine so beliebte, ja gewöhnliche Gegenüberstellung je zweier Charaktere geltend macht und so auf die ganze Anlage seiner Dramen oft in fast völlig allein bestimmender Weise einwirkt, so ist das doch schon sehr viel bedenklicherer Natur. Hier handelt es sich nicht mehr um Gegenüberstellung von Worten, hier handelt es sich um Antithesen in einem weit grösseren und höheren Sinne. Hier sind es die Personen, die Rollen, die einander gegenüber gesetzt werden. Man sehe nur Hernani an; der König gegen den Banditen, die Liebe des Jünglings gegen die Liebe des Greises! Oder Ruy Blas; die Königin gegenüber dem Lakaien, Don Salluste der „Tiger" gegen Ruy Blas den „Löwen", der vornehme aber teufelische Ohm gegen den herabgekommenen aber leichtherzigen Neffen, die „Schlange", die aus dem Hinterhalte sticht, gegen den „Wolf", der offen angreift! Oder Marie Tudor; Marie gegen Jane, Gilbert gegen Fabiani, la reine et l'homme du peuple, wie die zwei ersten Akte den Gegensatz aussprechen! Oder die andern Stücke; der grosse Kaiser gegen den grossen Burggrafen; Richelieu gegen Ludwig XIII., der unsichtbare aber allmächtige Kardinal gegen den sichtbaren aber ohnmächtigen König; Franz I. gegen Triboulet, der König gegen den Narr, der Vater gegenüber der Tochter; Lucrèce Borgia gegen ihren Sohn Gennaro; Cromwell gegen seine eigene Familie, Ormond gegen Rochester; welch' eine unerschöpfliche Fülle neuer Gegenüberstellungen, anderer Gegensätze, anderer Kontraste; welche durch alle Dramen sich hinziehenden Antithesen der Rollen und Personen!

Doch zugegeben auch, dass man alles dies noch für natürlich halten mag, zugegeben auch, dass selbst hierbei eine gute Charakterzeichnung immerhin noch bestehen könnte, es kommt leider noch schlimmer. Seine individuelle Anlage zur Antithese lässt Victor Hugo auch den letzten und verhängnissvollsten Schritt machen; der Gegensatz, der Kontrast, der bisher wenigstens nur zwischen zwei Personen sich abspielte, wird schliesslich sogar in eine einzige

Persönlichkeit hineingetragen. In einer und derselben Persönlichkeit, in einer und derselben Rolle lässt er zwei durchaus entgegengesetzte Kontraste sich abspielen, zwischen zwei sich völlig entgegenstehenden Prinzipien und Elementen eine Antithese auftreten und sich entwickeln, wie sie schreiender und schroffer kaum gedacht werden kann. Und eben dies ist es, was Victor Hugo gerade einen hervorstechenden „Charakter“ nennt. Was ist Cromwell? „Une sorte de Tibère-Dandin“, sagt Victor Hugo selbst. Was ist Hernani? „Un bandit plein d'honneur.“ Was ist Marion de Lorme? „Une courtisane-héroïque d'amour!“ Doch hören wir den Dichter selbst. „Quelle est la pensée intime . . . dans le roi s'amuse? La voici . . . Prenez la difformité physique la plus hideuse . . . . éclairez de tous les côtés par le jour sinistre des contrastes cette misérable créature; et puis jettez lui une âme et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur, qui soit donné à l'homme . . . le sentiment paternel, l'être difforme deviendra beau. — Qu'est-ce que Lucrèce Borgia? Prenez la difformité morale la plus hideuse . . . . placez-la là où elle ressort le mieux, dans le coeur d'une femme . . . . et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel . . . . et le monstre intéressera et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux . . . . La maternité purifiant la difformité morale, voilà Lucrèce Borgia.“

Freilich hatte Victor Hugo Recht, als er ausrief: „Keine blassen Abstraktionen! Keine Schattenbilder! Mehr Charakteristik! Gestalten von Fleisch und Blut!“ Auch war es mehr als eine blosse Ahnung des Rechten, dass er gerade hier den Hebel ansetzte und die Nothwendigkeit einsah, zur Regeneration der Tragödie vor allem jenen abgeblassten Schattenbildern ein möglichst konkretes, reelles, fassbares Anderes entgegenzusetzen; die Hauptheldeu der Dramen statt zu Abstraktionen zu wirklich ausgeprägten Charakteren von Fleisch und Blut umzuschaffen. Und in der That etwas anderes als jene verschwommenen, empfindsamen Träger eines rein metaphysischen Gedankens ist sein Cromwell, sein Triboulet, seine Lucrèce allerdings. „Nehmet die grösste äussere Hässlichkeit und füget das fühlende Herz eines Vater hinzu und ihr habt Triboulet!“ „Nehmet die grösste moralische Verkommenheit und füget das Herz einer Mutter hinzu und ihr habt Lucrèce! Nehmet „das Hässlichste und Beste am Manne“, nehmet „das Scheusslichste und Beste am Weibe“, mischet beides mit einander und ihr habt dramatische

Helden, wie ihr sie braucht, dies ist in beiden Fällen die gemeinsame Regel, die Victor Hugo giebt. Aber ist dies nicht eine vollständige Formel? Passt sie nicht auch in etwas verallgemeinerter Form auf alle Hugo'schen Gestalten? Nehmt einen Banditen und gebt ihm ritterliche Ehrenhaftigkeit und ihr habt meinen Hernani! Nehmt eine Kourtisane und gebt ihr die reinste aufopferndste Liebe und ihr habt meine Marion! Nehmt einen Bedienten und lasst ihn eine Königin lieben und ihr habt meinen Ruy Blas! Seht meine Marie Tudor, grausam und hart als Königin, schwankend und schwach als Weib! Seht meinen Cromwell „cette sorte de Tibère-Dandin, tyran de l'Europe et jouet de sa famille; vieux régicide, humiliant les ambassadeurs de tous les rois; torturé par sa fille royaliste, austère et sombre dans ses moeurs et entretenant quatre fous autour de lui etc.“ Was heisst denn das anderes als, nehmet zwei entgegengesetzte Elemente, werfet sie unter einem Namen zusammen und ihr habt die tragischen Helden, die das Drama zu seinen Trägern braucht! Und diese sämmtlich nach einer Regel, einer Formel, einem Rezepte, rein a priori konstruirten Gestalten sollten wirklich von Fleisch und Blut, gerade sie die Muster einer wahren Charakterzeichnung sein! Sind denn solche Figuren wirklich noch aus dem Leben gegriffen? Sind sie ganz abgesehen von ihrem moralischen Werth oder Unwerth nach ihrer rein metaphysischen Beschaffenheit überhaupt noch „Charaktere“! Sind sie nicht vielmehr ein reines mixtum compositum aus zwei völlig verschiedenen Elementen! Nur „deux élements, qui se repoussent accumulés sous le même nom“! Sind sie nicht reine Konstruktionen, reine Formeln; nach Victor Hugo's eigenem Eingeständniss rein und völlig a priori konstruirt! Liegt es aber nicht vielmehr im Wesen einer solchen Gestalt von Fleisch und Blut, eines wahren Charakters eben absolut nichts von einer Regel, einer Formel, einem a priori an sich zu haben? War es nicht eben der Fehler der nachklassischen Schule, alle ihre Figuren nach einem Muster, einem Schnitte zugerichtet zu haben, der ihnen eine wirkliche Charakterzeichnung unmöglich machte? Und sind nun andererseits diese Gestalten Victor Hugo's, diese lebenden und herumwandelnden Antithesen, so verschieden sie von jenen sind, nicht ebenfalls sämmtlich nach einem Rezepte, nach einer Formel aufgebaut?

Freilich sind Widersprüche dem menschlichen Herzen natürlich, und es war ein Fehler der nachklassischen Schule, dies nicht hindurch gefühlt zu haben. Der Mensch ist eben keine Abstraktion und keine Formel, sondern Mensch, und desshalb eben, um mit Victor Hugo zu

reden, stets „dans ce contraste de tous les jours, cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés, qui sont toujours en présence dans la vie et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu' à la tombe.“ Aber eben desshalb müssen auch diese Widersprüche nur aus eben diesem Wesen des Menschen selbst, nur aus dem ihm eigenthümlichen Kampfe des eigenen Ich's mit sich selber, vollkommen frei aus der eignen Brust, dem eignen Innern des Menschen hervorgehen. Nicht aber dürfen diese Widersprüche von aussen und gewaltsam in ihn hineingetragen werden, nicht dürfen die zwei Gestalten der Giftmischerin und der sorgenden Mutter in einer Figur verkörpert werden, nicht künstlich und a priori, nicht gewaltsam und von ausserhalb die einzelnen Rollen in zwei Theile gespalten und förmlich zerrissen werden. „Ces contrastes naissent spontanément des différents principes, que renferme notre âme; il ne faut pas que le poéte les fasse entrer violemment du dehors.“ *) Gewiss und mit Recht finden sich bei Shakespeare die grössten Widersprüche in den Charakteren, aber es sind eben Widersprüche, die aus dem Wesen des Menschen selbst hervorgehen, nie häuft er unter einem Namen zwei Elemente zusammen, die absolut nichts mit einander zu thun haben und sich gegenseitig nur abstossen können. Da hatte das deutsche Drama den grossen Britten doch besser verstanden, als es in der Lessing'schen Miss Sarah Sampson wieder die zwei ersten Charaktere schuf. Auch hier hatte es eine Zeit gegeben, wo es hiess: „die Poesie ist nichts als die Wissenschaft von den Regeln“; auch hier hatte man die Nothwendigkeit eingesehen, den Abstraktionen gegenüber etwas anderes setzen zu müssen. Welch ein Unterschied aber zwischen dieser medeischen Marwood, die in ihrer Verderbtheit und ihrem verruchten Beginnen immer noch den Antheil für den unerschöpflichen Reiz ihrer Koketterie für die Stärke ihrer Leidenschaft festhält und diesem stets zwischen Tugend und Versuchung schwankenden Mellefont so ganz ein Mensch in allen menschlichen Widersprüchen und auf der andern Seite diesen Erzeugnissen der Muse Victor Hugo's, dieser a priori konstruirten und künstlich auseinander gerissenen Lucretia Borgia oder diesem mit allen Seltsamkeiten herausgeputzten Erstling seiner dramatischen Poesie, diesem Cromwell „grand homme de guerre, grand homme d'état, théologien pédant, mauvais poëte, visionaire, bouffon“, diesem Tibère-Dandin, diesem „doppelten“ Cromwell, „homo et vir“, und doch alles eher als ein Mensch wie

*) Demog. a. a. O.

andere Menschen. Mellefont von Anfang bis zu Ende nur ein Bild, Cromwell nach Victor Hugo's eigenem Ausdruck überall ein „Proteus“, Mellefont ein allgemein menschlicher Charakter, wie wir alle, Cromwell durch und durch „carré par la base“ ein Querkopf, wie es nur überhaupt einen — ihn allein — je gegeben hat. Auch glaube man nicht, dass nur die Hauptrollen dieser Zweitheilung anheim fallen, selbst bis in die kleinsten Nebenrollen herrscht dieselbe vor. Man nehme in dem genannten Drama nur Barebone, sicherlich eine der unbedeutenderen Partien des Cromwell und dennoch Hoflieferant und Verschwörer zugleich, spricht von je zwei Zeilen eine der Fanatismus, eine der Krämergeist.

„Frères en délivrant Israël d'un faux roi
„En poignardant Cromwell — ne gâtez pas ce trône
„Ce velours est très cher et vaut trois piastres l'aune etc.“

Und die Wirkung auf die Zuhörer? Wir haben schon früher bei Gelegenheit der Ansicht Victor Hugo's von der Gleichberechtigung des Guten und des Bösen auf ihren moralischen Werth oder Unwerth hingewiesen; aber auch davon abgesehen, rein metaphysisch betrachtet, wenn wir das Antithetische dieser Helden ansehen, wie je zwei Widersprüche, wie sie schroffer nicht bestehen können, unter einem Namen zusammengetragen werden, wie statt einer Charakterzeichnung nur jene sich entwickeln und mit einander in Kampf gerathen; wenn wir in Hernani nur die doppelte Verkörperung der Ritterlichkeit und des Banditenthums, nicht aber Hernani als Menschen erblicken, wenn wir selbst in so untergeordneten Rollen wie Barebone nur Abstraktion des Fanatismus und des Geizes, wieder aber nicht Barebone den Menschen sehen, so werden wir uns doch fragen müssen, sind denn überhaupt und in wie fern solche Gestalten wirklich noch menschlich? Sind wir das wirklich selbst? Ist es unser eigenes Ich, das sich hier abspiegelt? Haben wir es hier in diesen konstruirten Sonderbarkeiten noch mit einem Wesen gleich uns zu thun oder entfernen sie sich nicht völlig von jener menschlichen Wahrheit der Charaktere, welche die Seele des Drama's ist und die von Hugo seinen klassischen Gegnern gegenüber so sehr betont wird? Sind das überhaupt Wesen, die es noch giebt, oder haben wir es hier in ihnen nicht vielmehr mit einem blossen Kunststück zu thun, wie es nur die Phantasie schaffen konnte? Mit bestem Rechte tadelt Victor Hugo die klassischen und nachklassischen Dichter, dass sie in ihren Helden nur Abstraktionen, keine Menschen zu geben vermochten. Mit Recht ruft er ihnen zu: „Surtout la nature et la

vérité!“ Aber er selbst; seine Helden sind ebenso wenig Menschen, sind eben so sehr Abstraktionen, wie die seiner klassischen Gegner; er geht nur noch einen Schritt weiter als diese, indem er zwei sich widersprechende Abstraktionen in einer Rolle vereinigt, da wo die Klassiker sich wenigstens mit einer einzigen begnügen. Das ist das ganze Geheimniss der Hugo'schen Personen! Statt die Charakterzeichnung zu verinnerlichen, statt den Kampf des Menschen mit sich selbst in das Innere, die Brust, das Herz des Menschen zu verpflanzen; hat er dies innere Ringen rein äusserlich, rein oberflächlich, rein formell aufgefasst. Fast mathematisch wird der Mensch in zwei gleiche Hälften getheilt, beide stehen sich von Anfang gegenüber, beide verkörpern, beide entwickeln sich, beide stossen an einander und statt des vielgestalteten Ringens im Innern des Menschen erhalten wir ein rein äusserliches an einander Platzen der Gegensätze, in welchem noch überdies die Schroffheit und Gleichberechtigung beider eine harmonische Lösung völlig unmöglich macht. Wie zwei verschiedene Metalle an einander geschweisst werden sollen, es mag biegen oder brechen, und wie trotz alledem eine organische Verbindung beider nicht herzustellen ist, so sind und bleiben die Hugo'schen Figuren nicht minder und mit nicht besserem Erfolge reine Gewaltakte — ils sont trop souvent des tours de force, sagt auch die französische Kritik. — Was Wunder daher, wenn auch hier ein organisches Ganze nicht zu Stande kommt. Noch einmal, nicht Repräsentanten jener menschlichen Wahrheit der Charaktere, welche die Seele des Drama's ist, werden sie uns eben desshalb in ihren fremdartigen und konstruirten Seltsamkeiten entfernter stehen und uns kälter lassen, als uns wahrhaft gleichartige Wesen von wirklichem Fleisch und Blute; werden sie stets erzwungene Kunststücke, erkünstelte Ungeheuerlichkeiten bleiben, wie sie wohl ein gewisses Virtuosenthum, nie aber wahre Kunst hervorbringen wird.

Cap. XXIII.

Diese Vorliebe für die Antithese, diese hervorstechendste Eigenart Victor Hugo's, äussert sich aber auch weiter nicht minder in der Gegenüberstellung der Scenen, der Akte, ja ganzer Stücke als solcher zu einander. Indessen tritt sie hier doch verhältnissmässig weit weniger schroff und viel harmloser auf als in jener Charakterzeichnung, für welche sie so verhängnissvoll wurde. Wenn z. B. Victor Hugo in

Lucrèce Borgia „la difformité la plus hideuse et la maternité“, in le Roi s'amuse aber „la difformité physique la plus hideuse et la paternité“ oder in Hernani den Sonnenaufgang des Hauses Oestreich, in Ruy Blas aber die Schatten seines Sonnenunterganges „le rayonnement d'une aurore et les ténèbres d'un crépuscule“ erblickt wissen will und sie in dieser Weise gegenüberstellt, so ist das eine wenn auch für ihn charakteristische so doch an sich ebenso unschuldige Spielerei, als wenn er schon durch die Ueberschriften, die er den einzelnen Akten giebt, diese einander möglichst antithetisch zu setzen sucht. So findet man Hernani Akt I und Akt II „Le roi — Le bandit“, Akt III und Akt IV „Le tombeau — La noce“; Marion de Lorme Akt I und Akt II „Le rendez-vous — La recontre“; Marie Tudor Akt I und Akt II „L'homme du peuple — La reine“; Ruy Blas Akt V „Le tigre et le lion“.

Alles dies ist wie gesagt durchaus harmloser Natur. Nur da, wo sich die Vorliebe zur Antithese auch in dem inneren scenischen Aufbau der Stücke zeigt, wird sie von grösserem und wichtigerem Einfluss auf die Gestaltung seiner Dramen werden. Indessen kann man doch nicht verkennen, dass Victor Hugo unterstützt durch eine reiche Bühnenkenntniss hier mit ziemlich sicherem Blick und leidlicher Geschicklichkeit zu verfahren weiss und der alten Schule gegenüber mit ihrer möglichsten Einfachheit, ihrer schablonenartigen Geschäftsmässigkeit beim Aufbau aller Stücke hier einen grossen und wirklichen Fortschritt sich vollziehen lässt. Hiess es dort: „Le problème final est posé dès le premier acte, le second acte promet, le troisième menace, le quatrième inquiète et le cinquième résout“,*) so erkennt Victor Hugo keine solche wie auch immer beschaffene Regel an. Nur der dem Drama zu Grunde liegende Stoff, nur die in jedem Falle gegebene Handlung darf mit Recht ihm als Richtschnur für seinen scenischen Aufbau dienen. „Il n'y a ni règles ni modèles; ou plutôt il n'y a d'autres règles, que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existences propres à chaque sujet.“ Freilich bleibt in jedem Drama Einheit der Handlung das oberste Gesetz. „Nie darf ein Drama“, sagt er in seiner Kritik des Drama's Jean de Bourgogne, „in zwei verschiedene Interessen getheilt sein“. Das mit einem Male „Fassliche“, wie Göthe es nennt, würde dadurch absolut zerstört werden. Der Zuschauer würde für eine der beiden Handlungen sich

*) Vergl. Cap. V.

interessiren, für die andere aber nicht, und so die Hälfte des Stückes für ihn verloren gehen. Es darf daher in jedem Stücke von Anfang an nur eine Frage gestellt sein, nicht aber darf eine zweite damit parallel laufen; nur wenn das Zeitgemälde sich so gestaltet, dass in einer Hauptfrage eine andere Mitfrage mit enthalten liegt und sich in und mit ihr löst, kann sie in und mit jener sich in einem Stücke abspielen.“ Trotzdem aber daher die Einheit der Handlung in ihrer Fasslichkeit und Durchsichtigkeit auch nach ihm als oberstes Prinzip gewahrt bleiben muss, darf man, sagt er, auf der andern Seite die Einheit der Handlung jedoch keineswegs mit schlechthiniger Einfachheit verwechseln, sie lässt Hilfshandlungen sehr wohl zu, vorausgesetzt freilich, dass sie der oben gestellten Bedingung entsprechen. Muss daher freilich die Haupthandlung oder die einmal gestellte Frage die Seele des Ganzen bilden, muss sie es sein, die durch Anfang, Mitte und Ende des Drama's hindurch läuft — nicht etwa so, dass der Zuschauer etwa bloss von Ereignissen zu Ereignissen, von Zufall zu Zufall geführt, nur hier und dort einige dramatische Intentionen bemerkt, sondern so, dass ihm vielmehr alles ursächlich mit einander verbunden, Einleitung, Entwicklung, Katastrophe vorbereitet und beabsichtigt erscheint; so darf doch ebenso wenig das Drama unnöthig eingeschränkt, die Handlung verkümmert oder beengt werden. In voller Freiheit vielmehr soll sie sich entfalten, zur ganzen Weite, deren sie bedarf, freilich ohne Weitschweifigkeit, aber auch ohne eigenmächtige Einschränkung, ohne eine Ausschliessung a priori irgend welcher Elemente, denn das Theater ist ein optischer Punkt, von dem aus nöthigenfalls die ganze Schöpfung soll erblickt und übersehen werden können, und alles, was in der Welt, der Geschichte, dem Leben, dem Menschen, den Charakteren, dem Zeitgeiste ist, gehört daher mit in das Drama.

Das klingt freilich ganz anders als jene pseudoklassische Tragödie mit ihrer „möglichsten Einfachheit“. Hier wird für den scenischen Aufbau viel mehr Mannigfaltigkeit und Leben, Reichthum und Fülle verlangt. Und setzt Victor Hugo mit Recht hinzu, man glaube nicht, dass das Drama dadurch ermüdend oder verwirrt werde, bei richtigem Aufbau der Handlung verträgt sich die Einheit derselben nur zu gut mit dieser Fülle des Einzelnen. „Shakspere abondant en petit détail est en même temps et à cause de cela même, imposant par un grand ensemble.“

Aber Victor Hugo geht auch noch einen Schritt weiter, er verlangt noch mehr als Mannigfaltigkeit. Gegenüber der „möglichsten

Einfachheit“ der pseudoklassischen Tragödie, gegenüber der in allen ihren Stücken gleichmässigen ruhigen Entwicklung der Handlung macht er für seine Dramen, vielmehr gerade die Antithese, den Wechsel zum Prinzip. Denn, sagt er,*) Handlung nennt man den Kampf und den Zusammenstoss zweier entgegengesetzten Gewalten. Je mehr diese sich einander die Waage halten, je ungewisser der Kampf ist, desto mehr Interesse, desto mehr Abwechslung von Furcht und Hoffnung, desto schöner das Drama. „Diese Abwechslung von Furcht und Hoffnung ist daher im Drama die Hauptsache.“ Es wäre geradezu irrig, mit Boileau und selbst mit Aristoteles dies Interesse mit einem andern untergeordneten zu verwechseln und den eigentlichen Zweck der Tragödie in die Erregung des Mitleids und des Schreckens zu setzen. Es ist freilich leicht möglich, dass die Hauptperson des Stückes diese Art von Interesse hervorruft, wenn sein Charakter edel und seine Lage rührend ist; aber es schlösse das keineswegs aus, dass das Stück selbst dennoch verfehlt sei, da es aus Mangel an Abwechslung zwischen Furcht und Hoffnung völlig interesselos sein könnte. Wäre dem nicht so, so müsste eine schreckliche Situation je länger sie dauerte um so schöner sein und der Gipfel der Tragödie wäre jener Graf Ugolin, der mit seinen Söhnen in einem Thurme eingeschlossen ist, um dort Hungers zu sterben; eine Situation von so einförmigem Schrecken und so einförmigem Mitleid, dass sie sich selbst in Deutschland nicht auf der Bühne zu halten vermocht hat.

Dieser weitere Schritt, welchen Victor Hugo hier seine Theorie machen lässt, bringt nun aber doch die Gefahr der Uebertreibung sehr leicht mit sich. Und Victor Hugo muthet seinen Zuschauern wirklich theilweise viel zu. Freilich ist ja nicht zu läugnen, dass in der That, je heftiger die beiden sich bekämpfenden Gewalten auf einander stossen, je mehr sie sich die Waage halten, je ungewisser der Kampf ist, um so mehr Interesse und Spannung das Drama beleben wird. Es können in dieser Beziehung einzelne Scenen aus Cromwell oder Hernani, es kann vor allem jener grosse in Marion de Lorme sich abspielende Kampf zwischen dem Könige und Richelieu als wahre Musterleistungen hingestellt werden. Dagegen wirkt es doch unangenehm, wenn in Lucrèce Borgia im dritten Akte, dem berühmten Ivres-morts eine Scene der Lust und Schwelgerei sich unmittelbar in eine Scene des Grauens und des Todes verwandelt, wenn das Gejubel der Zecher und das De

*) Victor Hugo M. L.

profundis der Mönche in einander hinein tönen und Trunkene unmittelbar vom Mahle in den Tod hinein taumeln. Hier handelt es sich auch nicht einmal um Spannung oder Erweckung von Interesse, hier handelt es sich nur — denn der eigentliche Vorgang ist lange errathen — um die rein antithetische Gegenüberstellung beider Scenen, um das aufgerollte Bild durch den Kontrast noch schauriger, die Scene für die Zuschauer noch grausiger zu machen. Aber auch selbst die Spannung kann übertrieben, kann fieberhaft und krankhaft werden. Wenn in Marie Tudor im dritten Akte „Le quel de deux?“ die Frage sich stellt, wer wird hingerichtet, zuletzt sogar wer ist hingerichtet, Fabiani oder Gilbert, der Schuldige oder der Schuldlose, so heisst das doch, den Nerven seiner Zuschauer etwas viel zumuthen und sie auf eine harte Folter stellen. Diese Kunst, seine Zuschauer so über langsamem Feuer zu braten, ist allerdings nicht Jedermann's Sache, aber auch nicht nach Jedermann's Geschmack.

So fehlt es denn allerdings auch hier nicht an Uebertriebenheiten. Dennoch wird glücklicher Weise hier ein auch noch so starkes Gegenüberstellen zweier noch so entgegengesetzter Elemente oder Scenen immer nicht so verhängnissvoll wirken können wie vorher in der Charakterzeichnung, wo beide eine manchmal schlechterdings unmögliche organische Vereinigung mit einander eingehen sollten. Hier in dem scenischen Aufbau wird es sich vielmehr immer nur um ein wenn auch vielleicht inniges „Nebeneinander“ handeln können. Das unmittelbare Aufeinanderfolgen zweier entgegengesetzten Scenen, einer erhabenen und einer grotesken, oder das Auftreten beider Elemente in einer Scene wird daher für das Drama vielleicht störender, doch aber nicht geradezu vernichtender Natur sein.

Cap. XXIV.

Es bleibt uns daher nur noch übrig, mit wenig Worten auf den besonderen Fall hinzuweisen, wo nach des Dichters Absicht in seinen Dramen Komisches und Tragisches mit einander wechseln. Victor Hugo läugnet ja überhaupt, dass eine Scheidung der Stücke in Komödien und Tragödien richtig sei. „Der Charakter des Drama's“, sagt er, „ist das Wirkliche. Das Wirkliche aber entsteht aus der Verbindung des Erhabenen und des Grotesken. Daher muss beides wie im Leben so auch im Drama vorhanden sein. Stellen daher die Tragödien

nur das Erhabene, die Komödien nur das Groteske dar, so bliebe nach allen Tragödien und Komödien noch immer das zu schaffen, was das eigentlich Wirkliche darstellt, das Drama.“ Aber erinnern wir uns, dass nach Victor Hugo's eigenem Eingeständniss das Drama nie die absolute Wirklichkeit geben kann, *) dass so nahe auch das Drama an die Wirklichkeit herangehen soll, es doch im Gegensatze zu dem stets Unfertigen der äussern Natur doch nie die Wesensbedingungen, die ihm als einem künstlerischen Ganzen eigen sind, Einheit und Zweckmässigkeit dabei aufgeben darf. Und so wenig daher die Hineinnahme des Komischen in die Tragödie an sich ausgeschlossen ist, so wird doch auf der andern Seite eben dies Hineinnehmen des einen Elementes in das andere an eben dieser Einheit und Zweckmässigkeit seine Grenze haben müssen. Es wäre daher ein „Zu viel“, wenn das Hineintreten der Komödie in ein im Ganzen ernstes Drama, dieses völlig zerrisse, in ihm eine Komödie neben der Tragödie sich abspielte und wir statt eines einheitlichen Drama's im Grunde deren zwei, ein tragisches und ein komisches, beide nur äusserlich verknüpft vor Augen sähen. **) Ebenso aber wäre es nicht minder ein „Zu viel“, wenn das Hineintreten des komischen Elementes in das Tragische, den durch letzteres hervorgerufenen Eindruck wieder zerstörte, denn nur dann wird Zweckmässigkeit im Drama herrschen, wenn das Groteske das Erhabene oder das Komische das Tragische durch den Kontrast noch mehr hebt, ihm zum Relief dient, nicht aber wenn es den Eindruck des Erhabenen wieder vernichtet. Selbst eine blosse Störung des Einen durch das Andere wäre unzweckmässig, würde in dem Fortschreiten der Handlung dadurch auch nur ein unnützer Aufenthalt entstehen. Einheit und Zweckmässigkeit des Drama's verlangen, dass Erhabenes und Groteskes eben zu einem Bilde, zu einer Handlung, einem Gesammteindrucke vereint werden. Eine Trennung der Dramen in Komödien und Tragödien, je nach dem vorwiegend ernsten oder heitern Inhalte, kann daher auch nicht so unbedingt verworfen werden.

Nun soll zwar nicht verkannt werden, dass bei dieser Mischung des Tragischen und des Komischen Hugo vielfach mit Maass und Geschick verfährt. Hernani, Marie Tudor, Angelo möchten beispielsweise in dieser Beziehung kaum zu einem Anstoss Veranlassung geben. Allein

*) Cap. VIII.

**) Ebenso kann natürlich auch das Eintreten der Tragödie in ein im Ganzen komisches Drama dieselben Folgen haben, doch kommt dieser Fall bei Victor Hugo nicht vor.

es gehört eine grosse Meisterhand dazu, hier immer und stets das Richtige zu treffen, und wenn es nur ein Schritt vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist, so ist auch die Grenze, wo das Hineinnehmen des Komischen in das Tragische diesem durch den Kontrast noch einen neuen Glanz verleiht und wo es bereits erkältend wirkt, eine ausserordentlich leicht überschreitbare. Ein Beispiel hierfür finden wir selbst in demjenigen seiner Dramen, welches nicht mit Unrecht als das beste seiner Stücke gilt, dem Ruy Blas. Man erinnere sich, wie hier gegen Schluss des dritten Aktes Don Salluste plötzlich zurückkehrt und um seiner Rache zu genügen, den einst dem Ruy Blas scheinbar absichtslos diktirten Brief:

„Un danger terrible est sur ma tête,
„Ma reine seule peut conjurer la tempête
„En venant me trouver ce soir dans ma maison etc.“

an die Königin abschickt, um sie dann in diesem tête-à-tête mit Ruy Blas zu überraschen und sie so durch dies scheinbar zärtliche Rendezvous unrettbar zu kompromittiren und zur Niederlegung der Krone zu zwingen. Aber eben jetzt, wo ein tragischer Ausgang bereits allen unvermeidlich erscheint, in diesem Augenblicke, wo alles Schlag auf Schlag gehen soll, alles förmlich zur Katastrophe eilt, der Zuschauer unmittelbar vor ihr zu stehen glaubt und sie ungeduldig erwartet; in diesem Augenblicke, wo sich alles nur um die Frage dreht, kommt die Königin oder nicht, erscheint in eben demselben zum Rendez-vous bestimmten, geheimnissvollen Hause statt der Königin plötzlich — Don César. Für einen Roland ein Olivier, statt der Tragödie die Komödie.

Schon an und für sich aber hätte es ausserordentlich bedenklich erscheinen müssen, hier, wo alles äusserste Spannung, äusserstes Interesse ist, eine nicht geradezu absolut nothwendige Episode einschalten zu wollen. Eine Steigerung der Erwartung, eine noch lebhaftere Spannung, ein noch heftigeres Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung dadurch hervorrufen zu wollen, wäre hier, wo bereits alles auf die höchste Spitze dramatischer Effekte getrieben war, einfach unmöglich gewesen. Je einfacher hier die Handlung war, um so schneller konnte Schlag auf Schlag erfolgen, um so gewaltiger die Wirkung sein. Die ganze Wiedereinführung des Don César ist daher mindestens eine überflüssige und sie ist es um so mehr, als man ihn schon im ersten Akte beseitigt glaubte und alles vom Dichter so angeordnet war, dass das Drama sehr wohl ohne sein Wiedererscheinen hätte zu Ende geführt werden können. Es hätte daher hier um so

grösserer Vorsicht bedurft, als sich diese komische Episode durch nicht weniger als ganze sieben Scenen hindurch zieht. Aber noch mehr als das, sie wirkt auch geradezu störend und erkältend! Zwar soll nicht verkannt werden, dass sie allein für sich betrachtet an komischen Effekten, an Humor und Witz eine der besten und geistreichsten ist, die Victor Hugo je geschrieben hat. Der etwas brüske Eintritt Don César's, sein berühmtes

„Lisez d'abord ceci!"

die Scene mit dem Pagen, der ihm Geld bringt, das ihm nicht gehört, der Auftritt mit der Duegna, die mit ihm über ein Rendez-vous verhandelt, von dem er nichts weiss; das Duell, zu welchem ihn Don Guritan in blinder Verwechslung zwingt, sein naives Erstaunen, seine stete Verlegenheit, das alles bildet ein reizendes Qui pro quo. Aber mit welchem Pinsel auch das Ganze gezeichnet, ja mit um so grösserer Kunst und mit um so treffenderer Komik diese Episode geschildert ist, um so sicherer, um so unfehlbarer muss auch eben diese Unterbrechung von vollen sieben Scenen gerade im Moment der tragischen Entscheidung den bisherigen tragischen Eindruck des Dramas völlig zerstören. Es ist eben eine vollständige Komödie neben der Tragödie, die eben desshalb auch nur erkältend wirken kann. Bedürfte es für dies alles noch eines Beweises, so giebt ihn Victor Hugo selbst. Denn handelte es sich hier wirklich um einen inhärirenden Theil des Drama's, so würde sich auch eine Streichung dieser Scenen bei einer etwaigen Aufführung nicht ohne Schwierigkeiten und nicht ohne häufige Weglassungen und Veränderungen einzelner Stellen in den andern Akten vollziehen lassen. Aber nichts von alledem hier. Die sieben Scenen stehen völlig isolirt für sich da; wollte man sie beseitigen, so würden sie wie von selbst heraus fallen; es bedürfte für den ungehindertsten Fortgang des Stückes höchstens der Weglassung zweier auf Don Guritan bezüglichen Stellen, die völlig nebensächlich sind. Aber nicht genug mit dieser isolirten Stellung! Victor Hugo fühlt selbst, dass und wie sie das Fortschreiten der Handlung völlig unterbrechen und den Zusammenhang und Eindruck stören. Er sieht sich daher gezwungen, in der ersten Scene des fünften Aktes wieder an den Anfang des vierten Aktes anzuknüpfen. Beide Scenen geben in der Hauptsache einen Monolog des Ruy Blas, beide dieselben Gedanken, beide fast dieselben Worte. Aber — und das ist ein Uebelstand, den selbst seine geschickte Hand nicht zu vermeiden mochte — er giebt eben damit nur eine Rekapitulation, nur eine Wiederholung einer schon dagewesenen Scene.

Es ist als wenn der Dichter das Bedürfniss selbst empfände, seine Zuhörer nach dieser kalten Douche jener komischen Episode von sieben ganzen Scenen erst allmälig wieder anwärmen und anfeuern zu müssen. Aehnliches mag in einem Roman, einer Abhandlung vorkommen, schön ist es nie, und im Drama sollte es billiger Weise ganz vermieden werden.

Cap. XXV.

Doch wir sind am Schlusse! So sehen wir denn die Reform der französischen dramatischen Poesie, wie Victor Hugo sie erstrebt, ihm nur nach einer, der mehr äussern Seite hin völlig gelingen. Hier in dem Sturme gegen die Regel von den drei Einheiten, in der Behandlung der Sprache, in dem Kampfe gegen das sklavische Nachahmen überhaupt wirkte er wahrhaft Bahn brechend. Sein Name würde schon hierdurch allein stets unvergessbar in der französischen dramatischen Literatur bleiben. Er hätte alsdann wenigstens die äussern Fessel gesprengt, welche die dramatische Poesie so lange darnieder hielten. Die formelle Regeneration wäre ihm schon damit für immer gelungen. Aber auch dass er tiefer sah; dass er sah, es müsse nicht nur die Form, es müsse auch das Innere, der bisherige Geist des Drama's geändert werden, gereicht ihm gewiss nur zum Lobe. Und wenn er bei dem Versuche hierzu selbst auf Abwege gerieth, wenn er namentlich in der dramatischen Gleichsetzung des Guten und des Bösen, des Schönen und des Hässlichen, des Erhabenen und des Grotesken, der Licht- und Schattenseite der Natur das reale Verhältniss beider, wie es sich unserm Bewusstsein und Gefühle darstellt, verkannte; wenn er auch nicht minder in der Charakterzeichnung seiner Helden seiner Vorliebe zur Antithese zu sehr nachgab und überhaupt leicht zu dichterischen Extravaganzen neigt; vergessen wir auch nicht, dass er gegenüber der pseudo-klassischen Schule mit ihrer rein konventionellen Schönheit und mit ihren rein typischen Figuren vielleicht nicht mit Unrecht zunächst das entgegengesetzte Extrem zu betonen hatte. Jedenfalls ist daher der Beifall und die Anerkennung, die er je länger je mehr gefunden, ein nur verdienter. Auch treten die gerügten Fehler seiner Stücke keineswegs überall gleich stark hervor, am wenigsten, wie bereits erwähnt, vielleicht im Ruy Blas, wo nur ein Charakter seiner Vorliebe zu den Kontrasten geopfert wird; ein Opfer, das wir bei der vorzüglichen Zeichnung der Färbung des ganzen Zeitalters

gerne mit in den Kauf nehmen. Auch Cromwell, Hernani, Marion de Lorme leisten in letzter Hinsicht Vortreffliches und gehen trotz aller Antithesen in der Personenzeichnung doch nicht über die Möglichkeit hinaus. Bedenklicher steht es allerdings mit Le roi s'amuse, Lucrèce Borgia, Marie Tudor, Angelo und Les Burgraves. Aber selbst dort, wo er fehlt, giebt er uns doch oft in einer einzigen Scene mehr und bessere Poesie, als wir in so manchem wohlgestalteten und äusserlich tadellosem Drama finden. Gerade hier in den Einzelheiten schlägt sein gewaltiges poetisches Genie stets durch und sollte es uns hier auch nur ein einziger Vers zeigen, dass wir den ersten der französischen Dichter seines Jahrhunderts vor uns haben. Erreicht er auch daher, in der Hauptsache Lyriker, sein dramatisches Vorbild Shakespeare nicht; immerhin datirt doch von ihm die Erneuerung der französischen dramatischen Poesie, der er ein ganz neues Feld von bis dahin noch ungeahnter Grösse eröffnete. Die von ihm gemachten Fehler sind bereits erkannt und theilweise gebessert, in vielem andern hat man sich leider von seiner kräftigen und männlichen Muse wieder abgewandt. Doch das gehört mehr der Gegenwart an. Bis jetzt scheint er in seiner Richtung noch unübertroffen dazustehen, hoffen wir mit ihm, dass bald ein noch grösserer dramatischer Dichter als er selbst, ein wirklicher dramatischer „poëta soverano" erstehe, dem es gelinge, neben der Freiheit des Drama's auch jene Harmonie der Gegensätze in wahrhaft Shakespeare'scher Weise zur vollsten Geltung zu bringen; ein Dichter, von dem er, keineswegs blind für manche eigenen Mängel, selbst den Wunsch ausspricht:

„Que le poëte vienne!"